

الإبداع

وامتِصاص حركة الزَّمن العجول

هزاع البراري / الأردن

مفتتــح

الإبْداعُ حالة تمرُّد على وضع غير متكافئ، نُزوعٌ إلى وقف الزَّمن والتأمُّل فيه بغية ولوج بؤرِهِ السَّحيقة وتفكيكها في مُحاولات لإحداث تراكيب زمنيَّة مختلفة. إنَّها مُحاولات الإنسان للتَّحاور وإحداث تغييرات مُتبادَلَة، فالزَّمن لا يجب أن يتوقَّف حسب، بل يجب أن يُستعاد ليُفَكَّك ويُعاد بناؤه من جديد. لعلَّها طريقة للردِّ ربَّما، أو محاولة للسَّير مع الزَّمن بدل تركِه يعبُر وحيدًا ومجتاحًا تفاصيل حياتنا وتاركًا بصماته القاسية على أجسادنا وتراكيبنا النَّفسيّة، وبالتَّأكيد يُصيب رؤانا بانزياحات متلاحقة لتكون مؤشِّرًا على توالُد مراحل حياتيّة وفكريّة مُتمايزة وقادرة على رسم تأثيرات تَعاقُب السَّنوات.

لذا، فإنَّ صياغةَ إبداعٍ إنسانيّ تفتَّقُ منذ الرُّسوم الأولى في الكهوف القديمة، ولن يقف عند حدّ، هي زحف ضدّ مجاديف الزَّمن، ضدّ الموت. مِن هنا تأتي الكتابة كمدوَّنات لا تسير مع الخط الزمنيّ، بل تقفز عليه

وتتجاوزه مُعطية للحضارة الإنسانيّة استمراريّة وريادة جعلت من فعل الزّمن وارتكاساته انعكاسات ذاتيّة تأمليّة، لأنَّ الفرد المتفرِّد بروحه وجسده يسير نحو خط النِّهاية منذ لحظات الولادة الأولى، فهو بذلك يخسر عمره وامتداده في الحياة.

وتُعدُّ الذّاكرة لدى الكاتب والمُبدع عمومًا منطقة عمل بالغة الأهميّة في ما يتعلَّق بامتصاص حركة الزّمن وتخزينها؛ باعتبارها حدثًا مصحوبًا بانفعالات مُتفاوتة تعتمل في أعماق الذّات وتضغط لتُخَزّن وتُحفَظ على أهبة الاستدعاء، وهنا بالتَّحديد تبرز بنية الذاكرة القادرة على جلب الزَّمن وإعادته، وهي استعادة غير حرفيّة، بل انتقائيّة مُضافًا إليها الوعي اللّاحق، بمعنى أنَّ هذه الاستعادة شاملة لإعادة التَّقييم، ومن الممكن أيضًا تفكيك المادّة المُتَذَكَّرَة وتركيبها بشكل يتَّسق مع الرُّؤية الحاليّة للأحداث الزمنيّة الماضية.

وهذا كلُّه يتَّفق مع الرَّأي الذي يشير إلى أنَّ معظم محفِّزات الإبداع تأتي من منطقة غائرة في الطفولة/ الزَّمن البكر، لذا، فإنَّ إيقاف الزَّمن واسترجاعه بهذه الصورة ليس إلّا نوعًا من إعادة ابتكاره وتصحيح مساره ربَّما، ليس بالقلب إلى الضدّ، وإنَّما من خلال استنباط المسوِّغات وموجبات الحالة الماضية، من أجل خلق حالة من التفهُّم أو حتى التَّعايش مع آلام التذكُّر وقسوة الحقيقة؛ حقيقة الأيام التي تمضي إلى الأبد.

لعلَّ القدرة على إيقاف الزَّمن واسترجاعه والقفز أمامه لمسافات مختلفة، هي معيار وعي بحتميّة النِّهاية التي ما إن تنتهي حتى تحلِّق في بداية جديدة بما يشبه التَّناسخ عبر كينونات متنامية، فتكون النَّواتج الإبداعيّة هي محصّلة التَّعامل مع الزَّمن بأبعاده الثلاثة، ومن خلال رؤية ذاتيّة مضادَّة للانتهاء أو الموت، فما حالة التذكُّر إلا نوعٌ من محاولة ترشيد الفاقد من الأيام والأوقات المتسرِّبة من حياتنا بلا معنى، وهي أيضًا عودة لهذا الفاقد وإعادة تدويرِه بكتابةٍ جديدةٍ وفنٍّ ما، كنوع من الاستثمار المتأخِّر، وهو مثمر في الإبداع فقط، أمّا في عالم الاقتصاد، فهو استثمار مجنون في فكرة قد تكون مستحيلة ■

الدَّولة المدنيّة
ومسار التحوُّل الديمقراطيّ

د. نادية سعد الدين/ الأردن

تَأخُذُ الدَّولة المدنيّة مكانها الرّاسخ في ظلّ نظام/ مجتمع ديمقراطيّ تسوده قيَم العدالة الاجتماعيّة والمُواطَنَة والحريّة والمساواة، وفق أقانيم الحوار والتعدُّدية والتَّسامح وسيادة القانون وحُكم الدّستور وحماية الحقوق وإحداث التوازن بين السلطات، استلالًا مؤطّرًا للدولة الوطنيّة، بعيدًا عن الهويّات الفرعيّة، ولديدن مسار البناء الديمقراطيّ المنشود.

وتستقيم ثيمة العدالة، التي تعدُّ الطريق النّاجز نحو الدَّولة المدنيّة، مع تحقيق الاندماج الاجتماعيّ على مستوى "الهويّة" و"المُواطَنَة"، بوصف الأخيرة مكوِّنًا أساسيًّا في بنيان الديمقراطيّة، مثلما تتوفَّر الحريات العامة ضمن مجتمع ديمقراطيّ يمتلك حرية التَّعبير والرَّأي والاجتماع والاختيار والتنقُّل والمشاركة السياسيّة في صنع القرار، وسط تعزيز متطلبات المساءلة والرّقابة، ومكافحة الواسطة والمحسوبيّة، وحماية حقوق الإنسان، وتنمية أدوار المؤسسات الدستوريّة والسياسيّة الرئيسة في الحُكم...

ولا ينبغي النَّظر هنا إلى البناء الديمقراطيّ من منظور أحاديّ باعتباره صياغة دستور وإقامة مؤسسات، رغم أهميّتها، وإنَّما، أيضًا، تحقيق معادلة التّوازن والتّوافق بين التكوينيْن السياسيّ والاجتماعيّ، إذ تشكِّل المكوّنات الاجتماعيّة في أيّ دولة بيئة مهيّئة للظروف الموضوعيّة اللازمة لبناء الديمقراطية، التي لم تعُد مجرَّد إجراءات سياسيّة أو حصيلة عدديّة لنتائج العملية الانتخابيّة، بل منظومة متكاملة من القِيَم وأنماط التفكير التي يتم بناؤها وفق أسس ثقافة الحوار والتفاوض واحترام الآراء والاختلاف وتعزيز الشراكة الجمعيّة، بحيث ترتبط بالنَّسق الثقافيّ للمجتمع وتعتمد

على قِيَم ومعتقدات المواطنين.
بيدَ أنَّ إعمال التَّغيير البنيويّ، ضمن مسار التحوُّل الديمقراطيّ، وصولًا إلى الدَّولة المدنيّة المنشودة، يمرّ، حكمًا، "بمرحلة انتقاليّة"، غير محدَّدة بسقف زمنيّ، تتَّسم بالضبابيّة وعدم الاستقرار وانعدام اليقين والصِّراع بين قوى الماضي وقوى التَّغيير والتَّجديد وغياب الشُّعور بالأمن، لأنّ ما كان يتلاشى وما سوف يكون لم يتبيَّن بعد.
وقد فسَّرت بعض النظريّات "المرحلة الانتقاليّة" من زاوية نظر اجتماعيّة أو سياسيّة أو اقتصاديّة أو تاريخيّة لِما قبل وما بعد، وغالبًا ما تكون تفرُّعات عن نظرية التَّحديث، إلا أنَّ بعضها أعطى أهميّة للتفاعلات المُصاحبة لها، من انهيار المرجعيّات، وتشوُّهات اجتماعيّة واقتصاديّة، وتزايُد حدّة التوتُّر والعنف والنِّزاع المجتمعيّ، إثنيًّا أو طائفيًّا، وانقسام القوى السياسيّة، بينما ركَّزت أخرى على دَوْر الفواعل المؤثِّرين في حركة التَّغيير، وضرورة تحديد الأهداف، ودَوْر القوى الاجتماعيّة والأجهزة الأمنيّة، والبنية الاجتماعيّة للنظام السياسي، والأطراف الداخليّة والخارجيّة المضادّة للتغيير.
وقد لا تنتهي المرحلة الانتقاليّة بعد حراك التَّغيير إلى إقامة نُظُم ديمقراطيّة، بل قد تصل إلى "نتائج عكسيّة"، بإعادة إنتاج الطّرائق السابقة، ما لم يتم ضبط إدارتها وعدم صرفها عن أهدافها الرئيسة، شريطة التركيز على القواسم المشتركة الإيجابيّة خلال مهمّة بناء النظام السياسي الجديد، والمشاركة الجمعيّة دون إقصاء لأحد.
وتحتكم المسارات المحتملة لعدم الاستقرار في عملية التحوُّل الديمقراطيّ، وفق منظور النظريّات المفسِّرة للمرحلة الانتقاليّة، إلى الجوانب التالية:

أولًا: التَّصعيد نحو مزيد من العنف والاضطراب الذي قد يصل إلى الحرب؛ والتي لن تنحصر مفاعيلها عند حدود النظام الذي يعجّ بها، وإنَّما قد تمتدّ تأثيراتها إلى البيئة المحيطة به.

ثانيًا: استمرار حالة عدم الاستقرار دون بلوغ الحرب؛ وذلك عند صعوبة تحقيق التوازن والميل نحو التنافس والصراع، وبالتالي نشوء حالة عدم الاستقرار، بسبب الخلافات البينية إزاء ضعف التماسك الداخلي واختلال موازين القوى. فضعف المؤسسات والهياكل السياسية يؤدّي إلى بروز القيادة الأبويّة "Paternalistic Leader" التي تحكم بالأهواء والنَّوازع الخاصّة أكثر من قنوات شرعيّة مسؤولة عن صنع قرار السياسة الخارجية، كما تلعب المشاكل العرقية والأقليّات المنتشرة في دول

مجاورة وظواهر التمرُّد والمطالب الانفصاليّة أدوارًا أساسيّة في بروز الصراع بينها، وتؤدي إلى "تغليب النوايا السيئة على الحسنة، قد تدفع بعضها لاتِّخاذ إجراءات مضادّة"، وفق الدبلوماسي والأكاديمي الأميركي ويليام هاورد وريجينز، ومثل هكذا نُظُم ستكون قابلة للتأثر بمتغيّرات النظام العالمي، لاسيّما المنطقة العربية بحكم قدراتها وإمكانيّاتها المحدودة وضعف تماسكها، اقتصاديًا وسياسيًا، واتِّساع نطاق وعمق صراعاتها، وأزماتها البنيويّة العميقة.

ثالثًا: العودة إلى حالة الاستقرار؛ إذ تعتمد العودة من نظام التغيير إلى المستقرّ على؛ رغبة مؤيِّدي الشرعية من أطراف النظام للتفاوض مع القوة الثوريّة مع إبداء الاستعداد لاستخدام القوة العسكرية، وقدرة أنصار الشرعيّة على تجنُّب انفجار حرب شاملة، وقدرة الدول على استخدام وسائل محدَّدة لتحقيق أهداف محدَّدة تساعد على إعادة التوازن في القوى بين المنتصر والمنهزم.
بينما يعود النظام إلى حالة الاستقرار، بفضل التغذية العكسّية "Feedback"، من خلال عمليّات ديناميكية تسمى الانتظام الذاتي "Self Regulation" تسمح بمعرفة مدى نجاح مخرجاته، من السياسات والقرارات، ونتائج أفعاله، ومواجهة التغيُّرات التي قد يتعرَّض لها من البيئة الخارجيّة، لإعادة توازنه واستقراره، وذلك إمّا بتغيُّرات



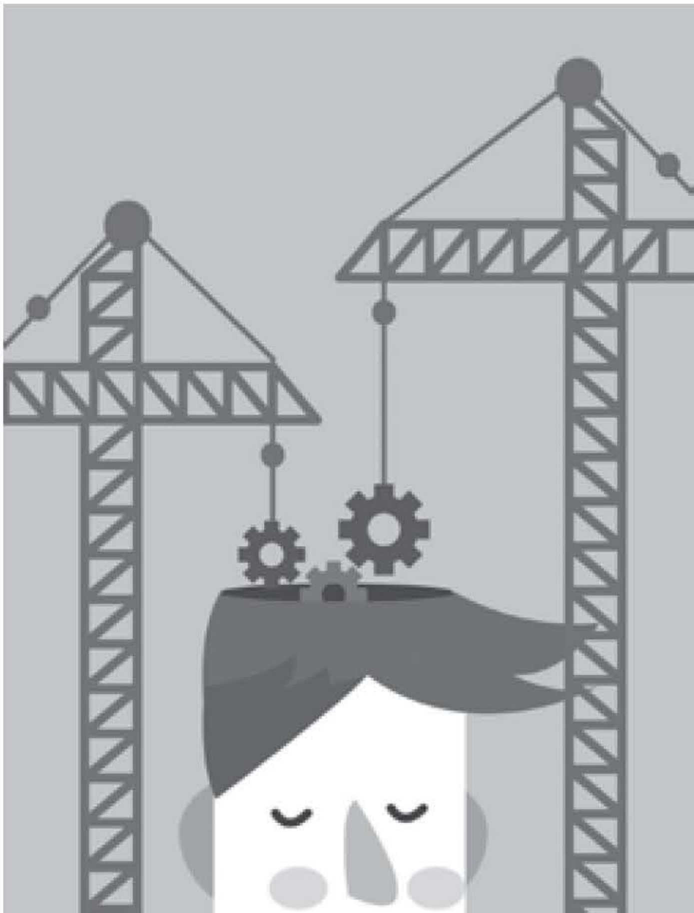
داخليّة مضادة، أو بعملية تؤدي إلى تعديل في هيكل النظام، أو الأقلمة مع التغيُّرات الفعلية والمتوقَّعة في البيئة، ما يساعد على التكيُّف "Adaptation" وبلوغ وضع مستقرّ جديد.
غير أنَّ التَّغيير الذي يصيب النظام قد يمتدّ إلى ملامحه العامّة أو هيكله التنظيميّ أو نمط أدائه الوظيفيّ أو القِيَمِيّ، أو لسلوكيّاته ونماذج العلاقات المُتبادلة بين أطرافه، وقد تصيب بعض المتغيِّرات اختلال التوازن في النظام ثم يعود بعدها إلى حالته الطبيعية الأولى، في حين قد تُحدِث أخرى تأثيرًا يؤدّي إلى تحوُّل الخصائص العملية له، فبدلًا من أن يعود إلى حالته التوازنيّة الأولى قد يخلق توازنًا جديدًا يكون على مستوى مختلف وضمن ظروف مختلفة، حيث يتوقّف عُمق الخلل ومداه على طبيعة الاستجابة التي تُظهرها مكوّنات النظام في مواجهة ضغوط التغيير.
ولكي يبقى النظام متوازنًا؛ لا بدَّ من توازن نُظُمِه الفرعيّة، الفرديّة والاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة، ذات التَّشبيك المُتداخل، عَبْرَ تجديد نماذجه الرئيسة ومعاييره والتكيُّف مع البيئة والتغيُّرات الجارية فيها وتحقيق الأهداف الموكلة إليه.
فيما يقف احتمال تصعيد حالة عدم الاستقرار؛ عَبْرَ سَعْي القوى المضادّة لعملية التحوُّل الديمقراطيّ في تأجيج الصِّراعات الطائفيّة والعرقيّة، وتذكية الفوضى ونشوء كيانات جديدة متناحرة وضعيفة وأكثر اعتمادًا خارجيًّا.
وفي المقابل؛ تتمّ عودة الاستقرار؛ عَبْرَ إدارة المرحلة الانتقاليّة، بما يسمى "الانتقال الديمقراطيّ التوافقيّ" من خلال إيجاد "الكتلة التاريخيّة" المحتوية لمختلف التوجُّهات والتيّارات المجتمعيّة، والتي سبق توفُّرها في لحظات التَّغيير قبيل انفراطها سريعًا، ووضع برنامج سياسي مشترك لكيفيّة بناء هياكل ومؤسسات الدَّولة، وتحييد الضغوط الخارجية، وصدّ محاولات قوى الشدّ العكسي، وذلك غداة مراجعة مسارات التغيير ورصد الأخطاء لضمان التحوُّل الديمقراطيّ المنشود.
وتجد "النُّخب"، المجتمعيّة المتنوِّعة، حضورها الوازن، خلال "المرحلة الانتقاليّة"، ضمن سياق المسار التحوّلي، دون التَّجاوز عن إشكاليّات منهجيّة معتبرة تطال أسّ العلاقة بين مفهوم "النُّخبة" والديمقراطية، والتي تتكشَّف بَواطنها لدى تنقُّل "النُّخبة" بين أدوار "المعارضة" و"الموالاة"، أو بين "السدّة" الحاكمة وغير الحاكمة، ممّا يفتح المجال واسعًا أمام تأويلات متغايرة، حول تحديد موقع "النُّخبة" من السلطة، وفق رؤية المفكر رايت ميلز، الذى أصدر كتابًا بهذا الخصوص عام 1956، سواء عند مقاربتها أم مجافاتها لها، ومدى مساهمتها "الحقيقية" في ترسيخ المسار الديمقراطي أو تعثره وإرباكه، وطبيعة القاعدة المجتمعية للنُّخبة في حسابات

مقاديرها عند هذا التنقُّل، وذلك في ظلّ المحرِّكات الداخلية والخارجية، المُتمايزة، وغالبًا المتضادّة، المعتملة داخل ديناميات التغيير، والمؤثِّرة في حراكه.

ولأنَّ ثمّة إشكاليّة ما تزال عالقة دونما حسم حيال ديمقراطية المجتمع العربيّ، وتجاه مسألة الحريات العامة وحقيقة المشاركة الفعليّة في الحياة السياسية، وأهميّة دَوْر المجتمع المدني الذي يشكِّل "البنية التحتيّة" للديمقراطيّة بحيث لا تكتمل الأخيرة دونه مثلما لا تتحقَّق التنمية دون ديمقراطيّة، فإنّ تحقيق الدَّولة المدنيّة المتأخِّر في العالم العربي؛ قد بات، بعد عام 2011، عصّيًا على الإنجاز القريب، على الأقل، إزاء غياب البيئة الحاضنة له.

وإذا كانت مطالب الديمقراطيّة والإصلاح السياسي وتعزيز الحريات العامة، بمختلف جوانبها، قد شكَّلت أسّ حراك التَّغيير في بعض الدول العربيّة، فإنَّ "المرحلة الانتقاليّة" التي يمرّ بها مسار التحوُّل الديمقراطي، وصولًا إلى الدَّولة المدنية المنشودة، قد واجهت إشكاليات حادّة، تجلّت مواطنها بين هويّات وطنيّة (قُطرِيّة)، وقوميّة (عربيّة)، ودينيّة (إسلاميّة) متصارعة، ونزعات طائفيّة ومذهبيّة متنامية، و"تحرُّكات" انفصاليّة، و"ولاءات" أوليّة استبدلت الدين، أو القبيلة، أو العرق، بالأمة وعاءً حاضنًا للهوية والانتماء، وحركات "جهاديّة" متطرِّفة تتقاطر تحت "حلم" إقامة الدَّولة الإسلاميّة، وجماعات مسلحة تتمدَّد في ساحات عربيّة بفعل التغذية الخارجيّة، مالًا وسلاحًا وعتادًا.

ومع غياب الإطار الجمعيّ القادر على حلّ الخلافات وضبطها؛ فإنَّ المنطقة العربيّة باتت، غالبًا، مهيَّأة للإشكاليّات المضادّة لإرساء بنُى الدَّولة المدنيّة، وسط غلبة التوجُّه نحو "العسْكرة" على حساب التنمية المستدامة، وغياب أطر المساواة والعدالة والحرية، مقابل تنامي النزاعات البينيّة والاختراق الخارجيّ وظهور المحاور والأنماط المتمايزة، وربّما المتضادّة، من تدخُّل القوى الدوليّة الكبرى، ما يعني، في المحصّلة، السَّير بالمنطقة نحو مزيد من عدم الاستقرار ■



المُواطَنَة
أساس الدَّولة المدنيّة

د. وليد عبد الهادي العويمر/ الأردن

مَع تَنامي هاجس إرساء أسُس الدَّولة المدنيّة في الأردن وفي باقي البلدان العربيّة، اتَّسع تداوُل مصطلح (المُواطَنَة) لِما يحمله من معاني المُشاركة في الحياة السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة، إذ إنَّ صفة (المواطن) لا تعني فقط الانتساب للوطن، والارتباط به كتابع، وإنَّما هو بهذه الصفة عنصر فاعل في مختلف المجالات، له كيانه المستقلّ، وقناعاته الخاصّة، ومن حقِّه أن يعبِّر بحريّة عن آرائه واختياراته الشخصيّة، وأن يضطلع بدورٍ إيجابيٍّ في الحياة العامّة.

ولا يستقيم البناء الصحيح للدولة المدنيّة؛ لأيّ دولة، دون تجلّي روح (المُواطَنَة) في علاقات كل فرد (مواطن) بمؤسسات الدَّولة التي يُعَدُّ الهدف الأساسي من وجودها هو خدمة (المواطنين) وتوفير ما يحتاجون إليه في حياتهم الفرديّة والجماعيّة، من أمن واطمئنان واستقرار، والسَّهر على تنظيم شؤونهم العامة انطلاقًا من خياراتهم، ووفق رغباتهم وحاجاتهم، وفي المُقابل يرتبط الأفراد (المواطنون) بالولاء الكامل لِـ(الوطن) الذي لا يعني مجرَّد حيِّز جغرافي، وعَلَم يرفرف فوق البنايات الرسميّة، وإنَّما يشمل في مفهومه الواسع مجموعة من القِيَم والمبادئ والقضايا التي تعكس الإرادة العامّة للمواطنين.

ومن ثمّ فإنَّ مفهوم المُواطَنَة أصبح من ضمن المفاهيم الواجب توضيح مضمونها وحقوقها وواجباتها، خصوصًا في هذا الوقت الذي أصبح فيه الفرد ينظر إلى وطنه

من منظور حجم المنفعة والمصلحة التي يحصل عليها، ومن ثمّ يقدِّم خدماته لوطنه. وبالتالي أصبح الوطن لدى كثير من أبناء هذا الجيل عبارة عن شركة يستمرّ ارتباطه وولاؤه لها بمقدار ما يحصل على منفعة، وبمجرَّد انتفاء تلك المصلحة تنتهي علاقته بتلك الشركة ويبحث عن شركة أو مؤسسة أخرى.

ومع تطوُّر الديمقراطيّة ومنطلقات الدَّولة المدنيّة في العصر الحديث، أصبحت الحقوق التي تخوّلها المُواطَنَة، كالمشاركة في الحياة السياسية وفي اتِّخاذ القرارات، ترتبط بحريّة تأسيس الأحزاب والنقابات والجمعيات المدنيّة، وحريّة الانتماء إليها، والمشاركة من خلالها في تكوين الرأي العام، وبلورة توجُّهاته؛ وهنا يتبيَّن الارتباط الوثيق بين المُواطَنَة والديمقراطيّة، فلا مُواطنة دون توفُّر مقوّمات النظام الديمقراطي السليم، الذي يقوم أساسًا على سلطة المؤسسات المنبثقة من الشعب، ويضمن الحريّات الفردية والجماعية، واحترام حقوق الإنسان، والتعدُّدية الحزبية التلقائية، التي يفرزها اختلاف المصالح، وتعدُّد وجهات النَّظر حول أساليب تدبير الشأن العام.

والعلاقة بين المُواطَنَة، والمواطن، والوطن، لا تنحصر في الاشتقاق اللغوي، وإنَّما تمتدّ إلى الارتباط الوثيق في المضامين، فلا مجال لتجسيد مفهوم المُواطَنَة بما يعنيه من مشاركة مباشرة أو غير مباشرة في تدبير الشأن العام، ومسؤولية تجاه الوطن، دون وجود مواطن يُدرك بوعي حقوقه وواجباته، في المجالات السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة، ويشعر بأنه معني بما يجري داخل الفضاء الذي يسمّى الوطن، فلا مُواطنة دون مواطن، ولا مواطن دون ولاء للوطن، وتفاعل إيجابي مع قضاياه، وانخراط حقيقي في شؤونه.

وفي العصر الحديث الذي يتميَّز بالتكتُّلات السياسيّة والاقتصاديّة الكبرى، بدأت تبرز أشكال جديدة للمُواطنة، لا تنحصر فيها روابط المواطن بالدَّولة التي ينتمي إليها، وإنَّما تتَّسع هذه الرَّوابط لتشمل مجموعة من الدول التي تجمع بينها مواثيق لتنسيق وتوحيد مواقفها وبرامجها السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة، كما هي الحال بالنِّسبة للاتِّحاد الأوربي.

ولا بدَّ من توفُّر مجموعة من المقوّمات الأساسيّة المشتركة للمواطنة، ووجود حدّ أدنى من الشروط التي يتجلّى من خلالها مفهوم المُواطَنَة في الحياة اليوميّة للمواطنين، وفي علاقاتهم بغيرهم، وبمحيطهم السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي. وفي حال عدم توفُّر هذه المقوّمات والشروط لا مجال للحديث عن المُواطَنَة في الدَّولة المدنيّة والتي من أبرزها:

المُساواة وتكافؤ الفُرَص

لا تتحقَّق المُواطَنَة إلّا بتساوي جميع المواطنين والمواطنات في الحقوق والواجبات، وإتاحة الفُرَص نفسها أمام الجميع، ويعني ذلك التّساوي أمام القانون الذي هو المرجع الوحيد في تحديد تلك الحقوق والواجبات. والوطن الذي تتعدّد أصول مواطنيه العرقيّة، وعقائدهم الدينيّة، وانتماءاتهم الثقافيّة والسياسيّة، لا يمكن ضمان وحدته واستقراره إلّا على أساس مبدأ المُواطَنَة الذي يرتكز على منظومة قانونيّة وسياسيّة واجتماعيّة وأخلاقيّة متكاملة، والمساواة كمقوّم رئيس للمُواطنة، تعني أنه لا مجال للتّمييز بين المواطنين على أساس الجنس، أو اللون، أو الأصل العرقي، أو المُعتقد الديني، أو القناعات الفكريّة، أو الانتماء والنشاط السياسي والنقابي، واختلاف الفئات وصفاتها وانتماءاتها لا يجعل أيًّا منها أكثر حظًّا من غيرها في الحصول على المكاسب والامتيازات، كما لا يكون سببًا في انتقاص الحقوق، أو مبرِّرًا للإقصاء والتّهميش.

إنّ حُسن تدبير الاختلاف والتعدُّد لا يتمّ إلّا في إطار المُواطَنَة التي تضمن حقوق الجميع، وتُتيح لكلّ المواطنين والمواطنات القيام بواجباتهم وتحمُّل المسؤوليات في وطنهم على أُسُس متكافئة.

ولحماية مبدأ المساواة بين جميع المواطنين والمواطنات داخل المجتمع الذي



تتناقض فيه المصالح والأغراض، فإنه لا بدَّ من وجود ضمانات قانونيّة وقضاء مستقلّ وعادل، يتمّ اللُّجوء إليه من طرف كلّ مَن تعرَّضت حقوقه للمَسّ أو الانتهاك من لدن الآخرين، سواء كانوا أشخاصًا طبيعيّين أو اعتباريّين.

المُشاركة في الحياة العامّة

المُشاركة في الحياة العامّة تعني أنَّ إمكانيّة ولوج جميع المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية مُتاحة أمام الجميع دون أيّ تمييز، بدءًا من استفادة الأطفال من الحقّ في التَّعليم والتَّكوين والتَّربية على المُواطَنَة وحقوق الإنسان، واستفادة عموم المواطنات والمواطنين من الخدمات العامّة، ومرورًا بحريّة المُبادرة الاقتصاديّة، وحريّة الإبداع الفكريّ والفنيّ، وحريّة النشاط الثقافي والاجتماعي، وانتهاءً بحقّ المشاركة في تدبير الشأن العام بشكل مباشر كتولّي المناصب العامّة وولوج مواقع القرار، أو بكيفيّة غير مباشرة كالانخراط بحريّة في الأحزاب السياسية، وإبداء الرأي حول السياسات المُتَّبَعَة، والمُشاركة في انتخاب أعضاء المؤسسات التمثيليّة على المستوى المحلّي والوطني والمهني.

الولاء للوطن

يعني الولاء للوطن شعور كلّ مواطن بأنّه معنيٌّ بخدمة الوطن، والعمل على تنميته والرَّفع من شأنه، وحماية مقوّماته الدينية واللغوية والثقافية والحضارية، والشعور بالمسؤولية عن المشاركة في تحقيق النَّفع العام، والالتزام باحترام حقوق وحريات الآخرين، واحترام القوانين التي تنظّم علاقات المواطنين في ما بينهم، وعلاقاتهم بمؤسسات الدَّولة والمجتمع، والمساهمة في حماية جماليّة ونظافة المدينة أو القرية التي يقيم بها، وحماية البيئة فيها، والمشاركة في النَّفقات الجماعيّة، والانخراط في الدفاع عن القضايا الوطنيّة، والتَّضامن مع باقي المواطنين والهيئات والمؤسسات الوطنية في مواجهة الطوارئ والأخطار التي قد تهدِّد الوطن في أيّ وقت، والاستعداد للتضحية من أجل حماية استقلال الوطن، والذَّود عن حياضه، وضمان وحدته التُّرابية، والارتكاز في ذلك على مبدأ عام يُفترض أن يربط بين مختلف فئات المواطنين؛ وهو اعتبار المصالح العليا للوطن فوق كلّ اعتبار، وأسمى من كلّ المصالح الذاتيّة الخاصّة والأغراض الفئويّة الضيِّقة.

والولاء للوطن لا ينحصر في المواطنين المقيمين داخل حدود التراب الوطنيّ، وإنَّما يبقى في وجدان وضمير وسلوك المواطنين الذين تضطرّهم الظروف للإقامة في الخارج، لأنَّ مغادرة الوطن لأيّ سبب من الأسباب، لا تعني التحلُّل من الالتزامات والمسؤوليّات التي تفرضها المُواطَنَة، وتبقى لصيقة بالمواطن تجاه وطنه الأصليّ حتى ولو اكتسب الجنسيّة في دولة أخرى.

ولا بُدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ المُواطَنَة حتى تكتمل وتحقِّق أهدافها، يجب أن تتولّى العديد من مؤسسات الدَّولة الرسميّة والأهليّة تربية مواطنيها على المُواطَنَة، وهذا يكون من خلال عمليّة التَّنشئة الاجتماعيّة التي تستهدف بناء الفرد المُتكامل والمتوازن في جوانب شخصيّته فكريًّا وروحيًّا واجتماعيًّا وإنسانيًّا، والواعي لحقوقه والملتزم بواجباته، والمؤمن بحقوق الإنسان ومبادئ العدالة والمساواة للناس كافة، والقادر على الإنتاج والتنمية والمُبادرة المُبدعة، والمُعتزّ بانتمائه إلى وطنه، والمتحلّي بالرّوح العلمية والموضوعية والسلوك الديمقراطي، والمتَّسم بالوسطية والتسامح والاعتدال.

فالتربية على المُواطَنَة هي تربية على ثقافة أداء الواجبات قبل أخذ الحقوق، وتربية على حقوق الإنسان والديمقراطية عَبْرَ منهجيّة شاملة تربط بين المعرفة والوجدان والأداء. بالإضافة إلى أنها تربية على ثقافة التَّسامح والحوار والسَّلام والمُبادرة وخلق فرص عمل جديدة لا على التكيُّف مع البيئة فقط، كما أنّها تربية على الأسلوب العلمي، والتفكير النقدي في المناقشة والبحث عن الوقائع والأدلّة، وتحمُّل المسؤولية تجاه حقوق الأفراد والجماعات بما يؤدّي إلى تماسك المجتمع ووحدته. وتتمثَّل عمليّة التربية على المُواطَنَة في ثلاثة أبعاد هي: البُعد المعرفيّ والبُعد الوجدانيّ والبُعد الأدائيّ أو السلوكي.

وحتى تكتمل الصورة، فقد حدَّد المكتب الدولي للتربية (B.I.E.)، أربعة أبعاد للتربية على المُواطَنَة وهي:

- حقوق الإنسان: كونيّة حقوق الإنسان، والمساواة في الكرامة، والانتماء إلى المجتمع.
- الديمقراطية: إعداد الفرد للحياة السياسيّة والمدنيّة.
- التَّنمية: إكساب اليافعين والشباب الكفاءات والمؤهّلات الضرورية لمواكبة التغييرات الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية لمحيطهم، ومقوّمات التنمية المُستدامة.
- السَّلام: كنتيجة وسيرورة للمُواطَنَة المستمدَّة من حقوق الإنسان، والهادفة للتنمية المُستدامة ■

مقدمة الملف:

الزّمنُ في الأَدبِ والفنِّ

يَنْبَني الزّمنُ مفهوميًّا على إشكالاتٍ معرفيّةٍ متناميةٍ في طروحاتِها، متداخلةٍ في بنياتِها، مربِكةٍ في مقارباتِها، إذْ تتواشجُ في بنائِه الرُّؤى العلميّةُ والفلسفيّةُ والأسطوريّةُ والأدبيّةُ والفنيّةُ؛ ما يفتحُه على أفقِ التّضايفِ المعرفيّ، على ما ينطوي عليه ذلكَ من انسرابِ التّعارضاتِ والصّداماتِ والمؤالفاتِ إليه، رُغمَ وجودِها -في الفهمِ والإجراءِ- في مدارِ الحقلِ المعرفيِّ الواحدِ، ومثالُه حقلُ الفيزياءِ؛ غيرَ أنّ التّضايفَ مفتاحٌ أداتيٌّ لاتّساعِ المفهومِ، وانفتاحِه، وتجدّدِه، وقبولِه للإزاحاتِ والإضافاتِ والاستبدالاتِ؛ ليؤسّسَ شبكتَه المفاهيميّة من جهةٍ، ويتأسّسَ عليها من جهةٍ أخرى.

ليسَ الزّمنُ، إذنْ، مفهومًا ناجزًا أو مستقرًّا لإجراءِ المقارباتِ النّقديّةِ الخالصةِ في الأدبِ وأجناسِه، والفنِّ وأنواعِه، والأسطورةِ ومساراتِها؛ ذلكَ أنّ الفلسفةَ والعلمَ رَحِمانِ خِصْبانِ لا تكفّانِ عن توليدِ التّصوراتِ والرُّؤى، التي تشكّلُ -في جوهرِها- المِخيالَ الأدبيَّ والفنيَّ، وَيشكّلُها، إنّه قانونُ التّضايفِ المعرفيِّ.

لكنَّ للأدبِ طرائقَهُ وهواجسَهُ، وللفنِّ اشتغالاتِهِ ومساراتِهِ، كلاهُما يمتلكُ حرفةَ صياغةِ رُؤاه للزّمنِ وفقَ المنظومةِ المعرفيّةِ التي تشكّلُهُ، ليتخلّقَ الفنُّ بوصفِهِ نصًّا، والنّصُّ بوصفِهِ فنًّا، فلا ينسلخُ الأدبُ أو الفنُّ عن خصيصتِه البِنيويّةِ والرّؤيويّةِ في

استجابتِه -الواعيةِ أو اللاّواعية- لفلسفةِ الزّمنِ، فليستْ مهمّتُهُما إعادةَ إنتاجِ النّظريّةِ العلميّةِ أو الرّؤيةِ الفلسفيّةِ في ثوبٍ مغايرٍ لطبيعتِهما؛ خاصّةً أنّ الأدبَ والفنَّ كليهما موقدٌ جَموحٌ لجمرِ القلقِ الإبداعيِّ ولهيبِ محرِّضاتِه، لا يكفُّ عن إضرامِ أسئلةِ الكائنِ وصياغتِها لغاياتِ وجودِه ومسوّغاتِ عدمِه، وغوايةِ خلودِه وحتميَّةِ فنائِه.

إنّ سؤالَ الزّمنِ في الأدبِ والفنِّ على إشكالاتِه في التّلقي والتّدليل، يفتحُ شهيّةَ المشتغلينَ بهما في الممارسةِ الإبداعيّةِ والتّنظيرِ النّقديّ، ليسَ على إقامةِ الفوارقِ الدّقيقةِ أو الاختلافاتِ العميقةِ بينَ النّظريّاتِ العلميّةِ والرّؤى الفلسفيّةِ، وإنّما على وعي الزّمنِ، من خلالِ استبطانِه لوجودِ الكائنِ، واندراجِه في دائرةِ خبرتِه الإنسانيّة، في حالةٍ من الحركةِ والسّيلانِ والسّيرورةِ؛ ليختبرَ الإنسانُ كينونتَهُ وصيرورتَهُ بوصفِهما تجربةً فريدةً لا تُعادُ أو تُستعادُ؛ ليكونَ الزّمنُ وفقَ هذا التّصوّرِ -كما يرى برجسون- الرّوحَ المحرّكةَ للوجود، دونَ الإخلالِ بشرطِ أدبيّةِ الأدبِ أو جماليّةِ الفنِّ.

ويظلُّ السّؤالُ قائمًا بوجاهةِ فاعليّته: كيفَ يتمثّلُ الأدبُ والفنُّ الزّمنَ في بنيتِهما من جهةٍ، وكيفَ يعبّرُ الزّمنُ عنْ نفسِه فيهما، بوصفِهما أعمالًا زمنيّةً من جهةٍ أخرى؛ هلْ ينكشفُ الأمرُ عن تلبّسِ أحدِهما للآخرِ أو اندغامِ الزّمنِ فيهما انطلاقًا من كونِه جزءًا من بنيةِ النَّصِّ الأدبيِّ أو العملِ الفنيِّ أمْ أنَّه يَمْثُلُ ثيمةً فكريّةً وفلسفيّةً يتمُّ الاشتغالُ عليها قيمةً مهيمنةً بذاتِها؟ يا لَهُ منْ مخاضٍ عسيرٍ!

لذلكَ؛ تفردُ هيئةُ التّحريرِ في مجلةِ "أفكار" ملفًّا خاصًّا بعنوانِ: "الزّمنُ في الأدبِ والفنِّ"، يشاركُ فيهِ نخبةٌ من المفكرينَ والباحثينَ منْ حقولٍ معرفيّةٍ مختلفةٍ، يسلّطونَ فيه الضّوءَ على مفهومِ الزّمنِ وأبعادِه وتجلّياتِه في أكثرَ من وجهةٍ: العلمِ الحديثِ، والفكرِ الفلسفيِّ، والشّعرِ، والرّوايةِ، والسّيرةِ الذّاتيّةِ، والفنِّ. إنّها قراءاتٌ، على جدّيّتِها، لا تزعمُ الإحاطةَ بكافّةِ إشكالاتِ الزّمنِ وتعقيداتِه، بلْ تقاربُهُ كلٌّ منْ وجهتِها؛ حيثُ يقدّمُ د.هشام غصيب مقاربةً لمفهومِ الزّمنِ وتاريخِه وتحوّلاتِه في العلمِ الحديثِ، ويسلّطُ د.محمد باسل الطّائي الضّوءَ على المفهومِ في الفكرِ الفلسفيِّ ويوسعُه لدى المتكلّمينَ المسلمينَ، ويفصّلُ د.راشد عيسى في تجلّياتِ الزّمنِ الأبيقوريِّ في الشّعرِ: قديمِه وحديثِه من وجهةٍ إبداعيّةٍ إنسانيّةٍ، ويكشفُ د.رامي أبو شهاب كيفيّاتِ إدراكِ الزّمنِ في الرّوايةِ العربيّةِ بينَ المحدوديّةِ والتّخطي، ويناقشُ د.محمد آيت مهيوب بِنيةَ الزّمنِ في السّيرةِ الذّاتيّةِ ووظائفَه؛ أمّا د.خالد الحمزة، فيؤسّسُ مقدّماتٍ لنظريّةٍ في تاريخِ الفنِّ وعلاقتِه بتغيّرِ مفهومِ الزّمنِ ■

د. خلدون امنيعم/ عضو هيئة التحرير

الزَّمنُ في العلمِ الحَديثِ

د. هشام غصيب/ الأردن

إنَّ العلاقةَ بينَ الفلسفة الغربيّة والعلم الحديث علاقةٌ عضويّةٌ، لكنّها متناقضةٌ ومعقّدة، ويتّضح ذلك أكثر ما يتّضح في تصوّرهما للزّمن؛ فالعلم الحديث ينطلق في رؤيته للزّمن من منظور الموضوع الماديّ، بينما تذهب الفلسفة الغربيّة إلى النّظر إليه من منظور الذّات، وكأنّ رؤاها للزّمن ردّة فعل متوتّرة لموضوعيّة العلم الحديث الصّارخة.

ويمكنُ القولُ: إنّ العلم الحديث بدأ مع الفيزيائيّ والرّياضيّ الإنجليزيّ إسحق نيوتن (1642-1727)، إذ اكتملت معه نواة العلم الحديث، التي أثمرت لاحقًا صَرْحَ العلمِ الحديثِ بكلّ تجلّياته ومنطوياته ونتائجه، وقد أقام نيوتن هذه النواة على أساس تصوّره للمكان والزّمان، إذ نظر إلى الزّمان على أنّه تتابع -للأحداث والحالات- موضوعيٌّ ومطلقٌ ولانهائيٌّ؛ فهو موضوعيٌّ لا يأبه للإنسان ولا للعقل ولا للذّات، ولانهائيّ يمتدّ من الأزل إلى الأبد، ووتيرته لا تتأثّر بتاتًا بما يدور فيه من أحداث وحالات، وهو أسبق أنطولوجيًّا من المادة، ذلكَ أنّه يمكن تصوّر الزّمان دون مادّة، لكنْ لا يمكن تصوّر المادة دونَ زمان، معارضًا في ذلك معاصرَه الفيلسوف والرّياضيّ الألمانيّ ليبنتز، الذي يرى أنّ الزّمان مجرّد علاقة نسبيّة بين الأحداث والأجسام، وأنّه

ليس قائمًا في ذاته؛ لكنّ رؤية نيوتن هي التي رُسّخت في العلم الحديث، بالنّظر إلى النّجاحات الكبيرة التي أحرزتها ميكانيكا نيوتن، وظلّت رؤية نيوتن للزّمن مسيطرة على العلم الحديث حتّى عام 1905.

وفي هذا العام، نشرَ كاتب مغمور -من الدّرجة الثّالثة- في مكتب براءة اختراع مدينة بيرن السّويسريّة بحثًا في كبرى المجلّات الألمانيّة المتخصّصة، تحدّى فيه رؤية نيوتن للمكان والزّمان، وأقام فيه نظريّة شاملة في الحركة على أساس هذا التّحدي، كان اسم هذا الكاتب المغمور ألبرت آينشتاين، الذي يرى أنّ الزّمان ليس مطلقًا لجميع المشاهدين، بصرف النّظر عن حركتهم، وإنّما يعتمد على الحركات النّسبيّة للمشاهدين، فوتيرة الزّمان تبطئ كلّما ازدادت سرعةُ السّاعة بالنّسبة إلى المُشاهد إلى أنْ يتوقّف الزّمن، عندما تصل سرعة السّاعة إلى سرعة الضّوء. كذلك، إذا افترقَ مُشاهدانِ، واتّبع كلٌّ منهما مسارَه الخاصّ بسرعته الخاصّة، ثمّ التقيا بعد حين، كانت المدّة الزّمنيّة بين الفراق والالتقاء بالنّسبة إلى أحد المُشاهدين مختلفة عنها لدى المُشاهد الآخر، وعلى سبيل المثال: يمكن أن تكون مساوية لمائة عام لدى المُشاهد الأوّل، ومساوية لبضع ساعات لدى المُشاهد الثاني.

وقد انبثق هذا التّصوّر الآينشتاينيّ من تساؤله حول معنى تزامن حدثَيْنِ تفصلُهما مسافة مكانيّة معيّنة، وقاده ذلك إلى نسبيّة الزّمن، ثمّ توالت الدّلائل على صحّة نظريّة آينشتاين هذه، التي أخذت تُعرَف بنظريّة النّسبيّة الخاصّة، الأمر الذي قاد إلى اعتماد هذه النّظريّة مع كل ما حملته من تصوّرات غريبة للمكان والزمان والمادّة والطّاقة.

وفي عام 1908، اكتشفَ أستاذ آينشتاين، الرّياضيّ الألمانيّ هيرمان منكوفسكي، أنّ أساس نظريّة النّسبيّة الخاصّة هو مفهوم الزّمكان، وهو فضاءٌ رباعيُّ الأبعاد يشكّل فيه الزّمان البعدَ الرّابع، جنبًا إلى جنبٍ مع الأبعاد المكانيّة الثّلاثة (الطّول والعرض والارتفاع)؛ بذلك، حوّل منكوفسكي الزّمان إلى بُعدٍ شبهِ مكانيّ، أيْ: إلى نوعٍ منَ المكان، وأخذ الزّمان والمكان يشكّلان كلًّا هندسيًّا واحدًا يوجد فيه الزّمان على قدمٍ وساق مع الأبعاد المكانيّة المعتادة، ولم يعد بالإمكان التّعاملُ معَ الزّمان بمعزلٍ عن المكان، وكأنّه قائم في ذاته، وإنّما ارتبطَ الزّمان بالمكان ارتباطًا هندسيًّا محكمًا.

وفي العام 1915، نشر آينشتاين نظريّة جديدة في الجاذبيّة أخذت تُسمّى نظريّة النّسبيّة العامّة، وفيها، حوّل آينشتاين الزّمكانَ إلى مجالٍ ماديٍّ هو المجال الجاذبيّ، وبيّن أنّ وتيرة الزّمان لا تعتمد على الحالة الحركيّة حسب، وإنّما تعتمد أيضًا على شدّة المجال الجاذبيّ، إذ تتباطأ وتيرة الزّمان كلّما ازدادت شدّة المجال الجاذبيّ،

وتنبأت النّظريّة بوجود أجسام أخذت تُعرَف بالثّقوب السّوداء، وتبلغ شدّة الجاذبيّة فيها إلى حدّ أنْ يعجز الضّوء نفسه عن الإفلات من قبضتها، وبيّنت النّظريّة أنّ الزّمن يتوقّف تمامًا عند سطوح الثّقوب السّوداء. وبصورةٍ عامّة، بيّنت نظريّة النّسبيّة العامّة أنّ الزّمكانَ قابلٌ للمطّ والانكماش واللّيِّ والتّمدُّد.

وعلى هذا الأساس، تنبأت النّظريّة بأنّ المكانَ الكونيّ يتمدّد، وأنّ المكان والزّمان والمادّة والطّاقة انبثقت جميعًا من نقطةٍ لانهائيّةِ الخصائص الماديّة منذ حوالي 13.8 مليار سنة، مشيرةً إلى أنَّ لكلٍّ من الزّمان والمكان والمادّة عمرًا محدودًا هو الرّقم المذكور، وهي فكرة مذهلة وثوريّة للغاية، وإن كانت إرهاصاتها موجودة لدى بعض الفلاسفة الأقدمين، منهم: القديس أغسطين، وبعض فلاسفة الحضارة العربيّة الإسلاميّة.

ونشأتْ مؤخّرًا فكرةٌ مفادها أنّ الزّمان والمكان ليسا جذريَّيْنِ وأساسيَّيْنِ، وإنّما ينبثقان من كيانات ماديّة أكثرَ جذريّةً وعمقًا، فهما نتيجتانِ إحصائيّتانِ لكيانات ماديّة أكثرَ عمقًا وجذريّةً، فمثلما تنبع خصائص الأجسام المألوفة إحصائيًّا من تفاعل أعداد هائلة من الذّرات، فإنّ خصائص الزّمكان تنبع إحصائيًّا من تفاعلِ أعدادٍ هائلةٍ من الكيانات المجهريّةِ الأكثرِ جذريّة، ولا بدَّ لمثل هذه الأفكار الثّوريّة المذهلة أنْ تترك أثرها الكبير على الفلسفة -وبخاصّةٍ- على الأنطولوجيا/ نظرية الوجود.

علمًا أنَّ هذه الأفكار لم تُحسم ولم تَرسُخ بعدُ، وإنّما ما زالت تشكّل حقلًا رئيسًا لأبحاث اليوم، فهناك فيض من البحوث رياضيّة الطّابع، التي تحاول أن تسبر أغوار هذه الأفكار المثيرة، وتقترح سبلًا لاختبار صحّتها نظريًّا وعمليًّا، وما زال السّجال دائرًا على أشدّه.

وهناك، أيضًا، مسألة إمكانيّة السّفر في الزّمان ماضيًا ومستقبلًا، إذ فتحت نظريّة النّسبيّة العامّة الباب على مصراعَيْه أمام التّكهّنات المتعلّقة بالسّفر إلى المستقبل والعودة إلى الماضي، وهي دراسات نظريّة الطّابع، وجداليّة إلى آخر حدٍّ بالنّظر إلى التّناقضات والاستحالات التي تثيرُها.

ولا بدَّ من أن نذكر هنا فكرة الأكوان المتعدّدة، التي يشكّل كلٌّ منها نظامًا زمكانيًّا مغلقًا ومستقلًّا عن الأكوان الأخرى، فلكلّ كون زمنُه الخاصّ به، والمستقلُّ عن غيره.

وهكذا، فإنّ مفهوم الزّمان في العلم الحديث هو من أخصبِ المفهومات وأكثرِها استفزازًا للمخيال الأدبيّ والفنيّ والموسيقيّ، ويظلّ هذا المِخيال محدودًا ومتخلفًّا ما لم يواكب هذه التّطوّراتِ والتّقلّباتِ في التّصوّرات العلميّة لمفهوم الزّمان تحديدًا، فالحقيقةُ -بالفعل- أغربُ من الخيالِ، وأخصبُ منهُ ■

الزّمنُ
في الفكرِ الفلسفيِّ والكلاميِّ الإسلاميِّ

د. محمد باسل الطائي/الأردن

الزّمنُ مفهومٌ نتعايش معه في وعينا المباشر من خلال أنشطتنا الحياتيّة اليوميّة، وهو شعور يستبطنُ إحساسنا النّفسيّ أكثرَ من كونه موضوعًا واقعًا قابلًا للقياس، فالزّمن في حياتنا اليوميّة واقع نفسيٌّ، معبّرٌ عن التّغيير في الوقائعِ ومؤشّرٌ للحوادث؛ وتختلف وتيرة الزّمن من حال إلى آخر. أمّا الزّمن العمليّ، فهو ما نشهده من خلال حركة عقارب السّاعات أو أرقامها، وهذا مِعدادٌ آليٌّ ليس له علاقةٌ بالزّمن النّفسيّ، بل مقيسٌ بحركة الفلك وتعاقب اللّيل والنّهار، وهذا هو الزّمن الفيزيائيّ.

على أنّنا حين نلجُ إلى التّفكير في حقيقة الزّمن ومعناه على نحو أكثرَ عمقًا، فإنّنا ندخل في متاهات لا حدّ لها، وقد نتصوّر الزّمن وهمًا لا وجود له، كما ظنّ ألبرت أينشتاين، وقد يمثّل أمامَنا وجودُه كائنًا لحظيًّا لا أكثرَ، كما تصوّره المتكلّمون المسلمون، وسرعانَ ما ننزلقُ في هذا المسعى لفهم الزّمن إلى التّساؤل عن معنى الأزليّة والأبديّة ممثّلة في الزّمن اللّانهائيّ ممتدًّا من طرفَيْهِ، وقد تختلط الأزليّة والأبديّة، حتّى أنّنا نتعايش مع عوالمَ مضت، فنصير فيها كأنّها حاصلة للتّو، ومع أحداث لم تحصل بعدُ، فنكون فيها، تملؤنا أملًا وإشراقًا.

أمّا المفهوم الفلسفيّ الإسلاميّ للزّمان، فقد تأثّر بعاملينِ أساسيّينِ: مفاهيمِ الزّمن في حضاراتٍ سابقةٍ: يونانيّةٍ وهنديّةٍ وفارسيّةٍ، ومفهومِ الزّمن الذي تركّب في مقدّمات فلسفة علم الكلام الإسلاميّ المستندةِ إلى خلفيّة الوحي القرآنيّ، وفهم الخَلْقِ

وعمليّة الخَلْقِ المُتجدّدِ الواجبةِ لقيوميّةِ الله على العالم، ومصادر الفهم الفلسفيّ للزّمانِ عند المسلمين هي نفسُها مصدر الفلسفةِ الطّبيعيّة، مضافًا إليها ما تمّ توليفُه من أفهامٍ تمخّضت عن التّأثير العقائديّ.

الزّمانُ عندَ فلاسفةِ المسلمينَ

تأثّرَ الفلاسفةُ المسلمونَ على نحو عميق بفلاسفة اليونان: أرسطو، وأفلاطون، وأفلوطين؛ وإذا كان أرسطو يمثّل مجمعًا لفكرٍ فلسفيٍّ واسعٍ اعتمد أصولَه في الطّبيعة، فوجد الزّمن وجودًا موضوعيًّا بكونه معدادًا للحركةِ التي لا يخلو منها الوجودُ، وله امتدادٌ أزليٌّ وأبديٌّ؛ فإنّ أفلاطون قدْ مثّل -هو الآخر- مدرسةَ التّأمّل العقليّ، التي تسعى إلى إثبات أنّ بِنية العالم موجودة في كيان نظريّ رياضيّ يتمثّل بعالم المُثُل، وأنَّ الزّمن مخلوقٌ، وله بداية. وبينَ هذا وذاك، يأتي التّأثيرُ الأفلوطينيُّ المتمازجُ منعكسًا في فيضيّة الفارابي، وفي كثير من رؤى ابن سينا. ومن المعروف أنّ الوليد ابن رشد أرسطيًّا في رؤيتِه الفلسفيّة، ومنها مفهومه للزّمن الموضوعيّ، ويتّضح هذا في كتاب (ما بعدَ الطّبيعة) لأرسطو، وشرح (السّماع الطّبيعيّ) وردوده على مواقف أبي حامد الغزالي في كتاب (تهافت التهافت)، لكنّه عدّل على أرسطو في مسألةِ قِدَمِ العالم، إذ يرى أنّ العالم مُحدَثٌ بالذّات قديمٌ في الزّمان.

ويُعَدُّ ابن سينا (1037-980م) من أعظم فلاسفة المسلمين ومشاهيرهم، الذي يقولُ بقِدَمِ العالم في الزّمان، وبِقِدَمِ الزّمان، أي: إنّه ليس للزّمان بدايةٌ، ولكنّه لكي يوفِّق هذه الرّؤية مع العقيدة الإسلاميّة، وجد أنَّ من الضّروريّ التّمييزَ بينَ القِدَمِ بالذّات والقِدَمِ في الزّمان، فجعلَ العالم قديمًا بالزّمان مُحدثًا بالذّات، وبهذا خالف أرسطو على نحو يجعلُه متوافقًا مع العقيدة الإسلاميّة، ولم يتمكّن ابن سينا من تصوّر عدم الزّمان؛ لذلك نفى أن يكونَ العالمُ قدْ تأخّر عن اللهِ بالزّمان؛ لأنّ هذه الحالة ستقتضي وجودَ فترةٍ زمانيّة لم يكنِ اللهُ فيها فاعلًا، وهذا خلافُ المعتقدِ، فاللهُ قائمٌ بالعالم دومًا.

إنَّ الرّبط بين الله والعالم والزّمن هو المعضلةُ الكُبرى في المفهومِ الفلسفيِّ الإسلاميّ (اليونانيّ أصلًا) للزّمن، فحيثُ يكون العالم قائمًا على ديمومةِ الحركةِ واتّصالها، فإنّ الزّمن -الذي هو مقدارُ الحركةِ وعدّادُها- يجبُ أنْ يكون دائمًا أزليًّا ومستمرًّا؛ فإنْ قلنا: إنّ العالم قديمٌ، كان الزّمان قديمًا بالضّرورة، وإذا كان من محرّك أوّل (prime mover) للعالمِ، فإنّ ذلكَ الفعل هو في زمان، فيكون الله والزّمان معًا، وهنا، تكمن المغالطة؛ لأنّ الله ليسَ في زمانٍ، فيكونَ قياسُ الغائبِ

على الشّاهد في هذه الحالة مغلوطًا؛ ولعلّ أفضلَ معالجةٍ لهذه المسألة تمّت أوّلًا على نحوٍ ابتدائيٍّ في فهم القدّيس أوغسطين (430-354م) للزّمن والأزليّة Eternity، الذي كتبه في (الاعترافات)، ثمّ جاء الفكر الكلاميُّ الإسلاميُّ، وبالأخصّ، ما كتبه ابن حزم الأندلسيّ (1064-994م) في كتاب (الفصل في الملل والأهواءِ والنّحل)، وتحليلات أبي حامد الغزاليّ (1111-1058م) في كتاب (تهافت الفلاسفة)، لتقدّم مفهومًا أكثرَ وضوحًا للزّمن.

الزّمان عندَ المتكلّمينَ المسلمينَ

المتكلّمون جماعةٌ من المفكّرينَ العقلانيّينَ المسلمينَ، ظهروا في القرن الثّاني الهجريّ/ الثّامن الميلاديّ، وقد كان شطرًا من أعمالهم وحواراتهم البحثُ في المسائلِ الطّبيعيّةِ، ومنها الزّمان والمكان والحركة والقوّة والثّقل وغيرها، إلى جانب بحثهم في الإلهيّات وفي الإنسان، وانقسمَ المتكلّمون في المسائل الإلهيّة إلى طائفتينِ: المعتزلة والأشاعرة؛ فيما اتّفقوا في كثيرٍ من المسائل الطّبيعيّة. ولم يحظَ تراثُ المتكلّمينَ المسلمينَ في المسائل الطّبيعيّة بدرسٍ جادّ إلّا قليلًا، فقد درس النّظريّة الذّريّة عندهم شلومو بنس، ودرس هاري ولفسن جوانبَ عديدةً من فكرهم الطّبيعيّ، وقمتُ مؤخّرًا بدراسة أغلب طروحات المتكلّمين المتقدّمين، وشخّصتُ أهمّ مبادئهم، وحلّلتها، وعرضتُها في كتابي (دقيق الكلام: الرّؤية الإسلاميّة لفلسفة الطّبيعة).

وعلى الرّغم من أهميّة الزّمان في مباحث الكلام، إلا أنّ المتكلّمين اعتنَوا أساسًا بوظيفة الزّمان من باب كونِه تقديرَ الوقتِ، فلم يبحثوا كثيرًا في ماهيّته، بل عرفوه من وِجْهةِ علاقتِه بالحركة، وحصول التّغيّر والتّجدّد في العالم، وقالوا: إنّ الزّمان محدثٌ، وله بدايةٌ مع العالمِ، والعالمُ غيرُ مخلوقٍ في زمان، بل معَ الزّمان، أي: لم يسبق الزّمانُ وجودَ العالمِ، بلْ وُجِدَ الزّمانُ معَ وجودِ العالم. وقد لخّص الشّريف الجرجانيّ (1414-1339م) في كتاب (التّعريفات) معنى الزّمان، فقال: "إنّه متجدّدٌ معلومٌ يُقدَّرُ بِهِ آخرُ موهومٌ، فيُقال: آتيكَ طلوعَ الشّمسِ، فإنّ طلوعَ الشّمس معلومٌ، ومجيئُهُ موهومٌ، فإذا قُرِنَ ذلكَ الموهومُ بذلكَ المعلومِ زالَ الإيهامُ"، والمقصودُ بالوهمِ هو التّصوّرُ الذّهنيّ.

وقد ربط المتكلّمون بين الزّمان والمكان، فلم يقبلوا وجودَ مكانٍ وجسمٍ إلّا والزّمان موجود، ولم يتقبّلوا وجودَ الزّمان إلّا في مكان، وجعلوا المكانَ والزّمانَ كليهما نسبيّيْنِ، أيْ: تتحدّد بالقياس إلى موضعٍ مرجعيٍّ وزمنٍ مرجعيّ، وقدْ فصّلَ أبو حامد

الغزاليّ القولَ في القَبْلِ والبَعْدِ في كتابِهِ (تهافت الفلاسفة)، وجعلَهما نسبيّينِ مثل تعيين الفوق والتّحت، وجعلَ الزّمان بُعدًا مثل البُعد المكانيّ، وهو بهذا، ربّما يكون سبقَ ألبرت أينشتاين في تحديد المفهوم. ويمثّل الزّمان دورًا مهمًّا في تصوّر الأشاعرة، فهو محرّك عمليّة الخلق المتجدّد، إذ افترض المتكلّمون أنّ الأشياء تتألّف من جواهرَ وأعراضٍ، والجواهرُ ثابتة، أمّا الأعراض، فمتجدّدة حالًا بعدَ حال، ويبدو أنّهم فرضوا تجدّد الأعراض بهدف تفسير قيوميّة الله على العالم من خلال الخلق المتجدّد للأعراض، وكان من عواقب هذه الفرضيّة أنْ تكونَ حوادثُ العالم جوازيّة وممكنة، وليست واجبة وحتميّة، وهذا الفهم يتجاوب تمامًا مع رؤية نظريّة الكوانتم المعاصرة، كما أوضحتُ في كتابي دقيق الكلام.

وناقش أبو البركات هبةُ الله بنُ ملكا البغداديّ (ت 1152م) المذاهب المختلفة في الزّمان في كتابه (المعتبر في الحكمة)؛ ويبدو لي من خلال عرضه في آخر الفصل الثّامن عشر من الكتاب، أنّه يميل إلى رأي المتكلّمين في تقسيم الزّمان إلى آنات، مع اعترافٍ بوجودٍ موضوعيٍّ له مرتبطٌ بالحركةِ؛ لكنّ ابن ملكا لا ينفي لانهائيّةَ الزّمن، بل يعدُّه لا متناهيًا، ويحسبه موجودًا مع فَرْض وجودِ كلِّ حركةٍ ومتحرّكٍ وعدمِهما، إذْ لا تتصوّر الأذهان رفعَه وعدمَه من الأعيان، على أنّ هذا الفهم يتّفق في جانب منه مع تصوّرات المتكلّمين للآنيّة، ويختلف معهم في فهمهم للأزليّة (القديم)، التي ينفونَها، والأبديّة التي يجيزونَها، ويتّفق معهم أنّ الله ليس في زمان. وفي صلب هذه التّصوّرات في شطرها الميتافيزيقيّ، يكون الزّمان والوجود (مطلقًا) شيئًا واحدًا، لذلكَ كان الزّمان عند ابن ملكا مرادفًا لوجود الله، ويرفض ابن ملكا ذريّة الزّمان في وجوده الكليّ، فالزّمان متّصلٌ عندَه في ماهيّته منفصلٌ في وجوده، ويجد أنّ هذه الذّريّة (الآنيّة) قائمةٌ بفرض عمليّ يتوجّب، إذ يكون الآنَ لحظة غير قارّة، أيْ: غير ثابتة، بل متحرّكة أبدًا. وبالخلاصة، فإنّ ابن ملكا يرى أنّ الزّمان قديم لا بداية له، وترتّب على ذلك قولُه بقِدَمِ العالم في الزّمان، وحدوثه بالذّات، كما هي الحال في رؤية فلاسفة المسلمين الآخرين.

وفي كتاب (المباحث المشرقيّة)، أكّد الفخر الرّازي (1149-1210م) تبنّيه لرأي أرسطو في كونِ الزّمانِ هو مقدارَ الحركةِ، والحركة عندَ أرسطو هي التّغيّر فضلًا عن النّقلة في المكان، رادًّا بالوقتِ نفسه على من قال بأنّه جوهرٌ، أو أنّه حركة الفلك، أو أنّه الفلك؛ لكنّه عاد عن هذا الموقف في كتاب (شرح عيون الحكمة)، وهو رسالة لابن سينا، فأيّد رأي أفلاطون القائل بأنّ الزّمن موجود قائم بنفسه، مستقّل بذاته؛ لكنّه يُقِرُّ أيضًا بأنّه لمْ يصل إلى "حقيقة الحقّ في الزّمان"؛ ما يعكس حيرته وتردّده. وينقل

صاحب كشّاف اصطلاحات الفنون عن الفخر الرّازي أنّه يرى الزّمان على معنيينِ: أمرٍ موجودٍ خارجِ الذّهن يطابقُ الحركة في كونها بينَ مبدأ ونهاية، وأمرٍ متوهّمٍ لا وجودَ له في الخارج، والموجودُ في الخارج هو الآنَ الذي يفعل بسيلانِه وجريانِه أمرًا ممتدًّا وهميًّا هو مقدار الحركة؛ أمّا في كتابه الأخير (المطالب العالية)، فقد نفى الرّازي ما اعتمدَه المتكلّمون من أنّ الزّمان متجدّد، إذْ يقول: لا نسلّم بأنّه متجدّد، بل هو ثابتٌ، والتّغيّر لا يقع فيه، بل في نسبتِه إلى الحوادث المتعاقبة بمقارنتها له، كما أنّ اللهَ مقارن لجميع الحوادث والمتغيّرات، وذاته غير متغيّرة. ومرّة أخرى، نرى كيف أنّ ربط الزّمان مع الله وجودًا، دفع ببعض المفكّرين الإسلاميّين إلى قبول فكرة الامتداد اللّانهائيّ للزّمان، ومَن أراد التّفصيل في مذهب الرّازي في الزّمان فعليه الرجوع إلى كتاب محمد صالح الزّركان (الرّازي وآراؤه الكلاميّة والفلسفيّة).

ويمكنُ إجمالُ رؤية المتكلّمين للزّمان بما يلي:

1. أنّهم نظروا إلى الزّمان من حيث وظيفتُه، أي: تقدير الحوادث بعضها ببعض.
2. أنّهم رفضوا وجود الزّمان والمكان قبل خلق العالم، بل عدّوا وجودَهما حاصلًا مع وجود العالم.
3. أنّهم تصوّروا الزّمان مؤلّفًا من أجزاء صغيرة منفصلة متعاقبة، لا تقبل القسمة، فهو يقوم على الانفصال لا الاتّصال.
4. أنّهم قالوا بنسبيّة الزّمان، ونسبيّة القَبل والبَعد واعتمادها على موضع الرّاصد وزمانه.
5. أنّهم رفضوا القول بوجود زمان مطلق، أو مكان مطلق، وربطُوا بينَ الزّمن والمتزمّن فيه، مثلما ربطُوا المكان والمتمكّن فيه، فهم لا يتصوّرون المكان ولا الزّمان مستقلّين عن محتوياتهما، بل يربطون بين الشّيء ومكانه وزمانه، ويجعلون من ذلك وحدة واحدة، أي: يتفهّمون الزّمان والمكان بوجهٍ من وجوه النّسبيّة، ولا يرونهما مطلقَين.

إذا كانت صفة التّجدُّد موجودة، فإنّ الزّمن المتجدّد هو زمن محدث، لكنّ ديمومة التّجدّد ذاتها تعني أنّ الزّمن موجود مع الخالق بكونه قيّومًا على العالم كلّ آنٍ، فلا تبطل قيّوميّته، وإن بطلت، فإنّ العالم يفنى. وهل يكفّ الخلّاق عن الخلق؟ الجواب: لا، وذلك لوجوب ديمومة فعلِ الخلّاق. هذا ما يقرّر المنطق المباشر انطلاقًا من ظاهر العقيدة، لكنّنا من منظور آخر، لا بدّ أنْ نعلم أنّ حصرَ وجودِ الخلّاق العظيم وإلزامَ وجوده بديمومةِ الخلقِ عيبٌ في عقولنا نحن، وتضييقٌ لما يمكن أن يكون عليه الأمر بمجمله، فليس عالمُنا هو العالم الوحيد الذي يمكن أنْ يخلقه الله، ولنا في وجود العوالم الأخرى، ونظريات العوالم الموازية، التي كشفها

مقدّماتٌ لنظريةٍ في تاريخِ الفنِّ
وعلاقتُهُ بتغيّر مفهومِ الزّمن
الفنُّ والقبضُ على الزّمنِ الحاضرِ ثُمَّ إطلاقُه

د. خالد الحمزة/ الأردن

يُمْكِنُ الحديثُ عن ثلاثةِ أنواع من الزّمن، من خلال علاقته بالأعمال الفنيّة: أوَّلُها، هو زمن تحقّقت فيه الأعمال الفنيّة، وهو ما نعرفه بعصر العمل أو المدّة التّاريخيّة التي أُنتج فيها؛ والثّاني، هو عمر العمل الفنيّ، أيْ: الزّمن الذي مرّ عليه منذ إنتاجه، ويستمرّ حتّى اندثاره. أمّا الأخيرُ، فهو الزّمن الذي استغرقه إنتاجها أو يستغرقه في تحوّله.

لقد تمّ تناول هذه الأنواع الثّلاثة للزّمن أو جوانب منها كثيرًا أو قليلًا في دراسات كثيرة إلّا أنّ هناك زمنًا رابعًا، لم ينلِ الاهتمام، وهو الزّمن الذي تستحضره الأعمال الفنيّة. ولقد لاحظ أرنست جومبرك في افتتاحيّة مقالته المهمّة "الحركة واللّحظة" أنّ مؤرخي الفن قد تناولوا مسألة استحضار المكان في الفنّ، ولكنْ للغرابة نجد مسألة الزّمن والحركة واستحضار الحركة قد تمّ تجاهلها. وهناك، بالطّبع، بعض الملاحظات المتناثرة ذات العلاقة بموضوع استحضار الزّمن في الفنّ في الكتابات السّابقة، ولكنّها تبقى قليلة، وغير كافية. يمكن الزّعم بأنّ استحضار الزّمن أو انعكاس مفهوم الزّمن ذاته في الأعمال الفنيّة أكثر عمقًا، وأعظم دلالة في فهم الفنّ وتحولاته؛ لذا، تتّجه هذه المقاربة -في ما يلي- إلى وضع مقدّماتٍ لنظريّةٍ في هذا الاتّجاه، من خلال مناقشة التّغيّرات الحاصلة في وعي الإنسان بالزّمن، ومدى انعكاسها، وأثرها في التّحولات في الفنّ.

يمكن القول، بدايةً: إنّ الزّمن فكرة مجرّدة، يدركه الإنسان من خلال الآثار، التي تتركها عبره عوامل شتّى على الأشياء، ولا يرتبط إدراك الزّمن بحاسّة معيّنة، فإذا توقّفت الحواسّ عن العمل، فإننا نلاحظ مرور الزّمن من خلال التّغيّر في التّفكير . ولِتراكم الخبرة أدرك الإنسان أنّ هناك أزمانًا ثلاثةً، هي: الماضي، والحاضر، والمستقبل؛ وما زال هذا الإدراك يصطحبه حتّى اليوم، فالزّمن الماضي ذهب وانتهى، والزّمن المستقبل قادم ومنتظَر، أمّا الحاضرُ، فهو زَلِقٌ يقف على الحافّة بين الماضي والمستقبل. وإذا ما دقّقنا في الأمرِ، وجدنا أنَّ السّطوة الواسعة هي للزّمنين الماضي والمستقبل، أمّا الزّمن الحاضر، فهو –حقيقةً- لحظةٌ أو برهةٌ أو لمحةٌ، تشكّل مزيجًا من اللّحظة الماضية واللّحظة القادمة، وأعتقد أنّ كلّ الموضوعات الفنيّة خياليّة في استحضارها للزّمن؛ ولكنْ يغلب على الزّمن المُستحضَر أنْ يتمّ من خلال أحداثٍ في الأعمال الفنيّة تتميّز بالاستقرار والاتّساع والقابليّة للتّأمّل ، ويُستثنى من ذلك عدد قليل من الأعمال الفنيّة في التّصوير والنّحت، التي تظهر محاولاتٍ لإدراكٍ دقيق للّحظة من الزّمن قصيرةً جدًّا نسبيًّا، وتمكّن الفنانَ من القبض عليها، واستحضارها.

أعمالٌ فنيّةٌ اسْتحضرتِ الزّمنَ الحاضرَ عبرَ التّاريخ

يقول بعضُهم بـِ"الحاضرِ ذي السّعة"، الذي يدوم من بضعِ ثوانٍ إلى دقيقة ، وهو أصغر جزءٍ من الحدث يمكن إدراكُه، ويمكن تسميتُه كذلك "اللَّحظة المعقولة"، وهي مكوث صِفريٌّ أو جزء من حركة، يمكن للصّور الثّابتة أنْ تستحضره ، وإذا ما نظرنا في تاريخ الفنّ للبحث عن أعمال فنيّة أمسكت بلحظةٍ من الزّمن، وجدنا أمثلةً معدودة ومتناثرة عبر التّاريخ، وأبرز أحد الأعمال الفنيّة النّادرة التي حقّقت ذلك هو نايك من ساموثرس- رمز الآلهة يحطّ على مقدمةِ باخرةٍ للتّو، إنّها لحظة حرجة بكلّ معنى الكلمة، ممثّلة للحظةِ الحاضرة.

ونرى من تصاوير كهف لاسكو -في جنوب فرنسا- قطيعًا من الجاموس، صُوِّرَ بحيويّة وواقعيّة، قد تكون غير متوقّعة في تلك الفترة، حيث يندفع القطيع من اليسار إلى اليمين، ويقابله جاموس باندفاعةٍ هوجاءَ من اليمين إلى اليسار، لقد وجد هذا الحيوان الأرعن نفسه في مأزق، لقد أدرك مصوّرنا هذه اللّحظة الحرجة، وظهرت بشكل جليّ في تردّد الحيوان، الذي يوشكُ أنْ يضع قائمته الأماميّة اليمنى على الأرض، ولكنّه لم يضعها، فعليه أن يعود أدراجه في الاتّجاه المعاكس. واستطاع الفنان بقدرة فذّة أنّ يقتنص اللّحظة، كما تعوّد اقتناصَ الحيوان نفسِه في لحظةٍ لا يفوّتها ويعرفها جيّدًا؛ لأنّ فيها بقاءه. وتقدّمُ قطعةٌ من فنّ الرّافدين القديم في

النّحت البارز المعروفة بـِ"اللّبؤة التي تموت" -تعود إلى العام 650 قبل الميلاد- لحظةً حرجة فعلًا، نراقبها ونصفها قد غرق في الموت، والنصف الآخر على وشك أن يقضي لا محالة.

تاريخُ مفهومِ الزّمن

هل للزّمن أو لمفهومه تاريخ؟ يتمحور هذا السّؤال حول فكرة أنّ للزّمن مفهومًا معيّنًا حول الوعي به، وعليه يمكن التّساؤل: متى ظهر مثل هذا الوعي، وكيف تطوّر أو تغيّر؟ يمكن فهم تحليل هيجل للزّمن منذ عام 1805 فصاعدًا، فقط، من أنّه قد جعله ذا مفهوم للمعنى المطلق للمفهوم ، فهو يعدّ الزّمن زمنًا مفهوميًّا، أيْ: إنَّ مسيرة الزّمن تبدو مرتبطة بعمليّة خلق المفاهيم؛ وبذا، فإنّ الزّمن حقًّا هو "المفهوم" .

وإذا ما تتبّعنا مفهوم الزّمن منذ القدم، فيجب أن نقرّ بأنّه ليس لدينا معرفة حقيقيّة بمفهوم الزّمن لدى الإنسان البدائيّ، أمّا بخصوص الحضارات المدنيّة القديمة كما في المصريّة وبلاد الرّافدين، فإنّ الأمر يكون أوضح نسبيًّا، وليس الأمر محض مصادفة أن ترتبط هاتان الحضارتان بالوعي بالزّمن، فهما مؤسّستان لما يُعرف بالتّاريخ، ولا يخفى ما لهذا الأمر من أهميّة في وضع حدّ فاصل بين إنسان ما قبل التّاريخ، وإنسان ما بعده.

بدأت مفاهيم الزّمن أكثر وضوحًا مع الفلاسفة الإغريق، وتطوَّرت هذه المفاهيم في العصور الوسطى لدى الفلاسفة المسلمين، ثمّ الأوروبيّين في عصر النّهضة، وأصبح بالإمكان فهم الزّمن النّفسيّ، بشكلٍ أحسنَ من خلال كونه الوعيَ بالوقت الطّبيعيّ، فالنّفسيّ خاصّ، أمّا الطّبيعيّ، فعام؛ حيث "يؤمن إسحق نيوتن بأنَّ الزمن كالسَّهم وبمجرد انطلاقه يحلِّق في خط مستقيم. إنَّ ثانية واحدة على الأرض هي ثانية واحدة على المريخ" ، معتقدًا أنّ الزّمن مستقلّ ومنفصل عن المكان ، وعندما ظهرت نظريّة النّسبيّة (1907) أنهت فكرة الزّمن المطلق. تقول نظريّة أينشتاين النّسبيّة: إنّه إذا تحرّك شيءٌ بسرعة تفوق سرعة الضّوء، فإنّه سيتّجه إلى الخلف في الزّمن.

وتدعونا نظريّة النّسبيّة العامّة، ونظريّة الحقل الكمّي إلى الاعتقاد بأنّ الزّمن ليس منفصلًا ومستقلًّا عن المكانِ، ولكنّهما مرتبطان؛ لينتج عنهما شيءٌ واحد يسمّى الزّمكان. وعليه، فإنّ أيّ حدث في نقطة محدّدة في المكان، يقع في زمن محدد أيضًا . علمًا أنّ الأمر تغيّر مع التّقدّم في مجال الفيزياء النّظريّة، إذ "يمكن وفقًا لنظرية الكَمّ أن نحصل على حالات متعدِّدة لشيء واحد، وعلى سبيل المثال يمكن

للإلكترون أن يكون في الوقت نفسه في مدارات مختلفة". لا تستقرّ الفوتونات وقتًا في عالمنا، وتوجد هذه الأشياء الصفريّة الزمن في الفجوة بين الملموس والممكن فقط. وكلما حاولت قياس موقع الجزيء بدقة أكبر كان الاحتمال في صحّة قياس سرعة الجزيء أقلّ.

بعد منتصف القرن العشرين، تغيّر مفهوم الزّمن، وعاد إلى تقدير الزّمن المطلق، وأحيانًا، المقدّس؛ ويظهر في توجُّهات ما بعد الحداثة التّشكك في مفهوم ثابت للزّمن، والعودة إلى المفاهيم المتحوّلة والمرنة والمفتوحة، فلم يعدْ من الممكن تشكيلُ نظرة شاملة بخصوص الزّمن، كما بخصوص الأشياء الأخرى، وأصبحت اللّحظة قصيرة جدًّا، وبعد تسجيلها، تمّ إدراك كونها غيرَ مثيرة للإنسان في خبرته العاديّة.

ونقترح، بناء على ما تقدّم، تقسيمًا آخر في النّظر إلى ما تعارفنا عليه في الفنّ، يتمثّل هذا الاقتراح بإعادة النّظر في تاريخ الفنّ، بالاعتماد على تغيّر مفهوم الزّمن، وما تركه من أثر مباشر في الأعمال الفنيّة، من خلال استحضاره فيها عبر التّاريخ، مفصّلين فيه بعد النّظر في ظهور الفوتوغرافيا، وقدرة القبض على الزّمن الحاضر، ثمّ الوقوف على التّوجهات النّاقدة لذلك، وما تركته من أثر حاسم في حال الفنّ اليوم.

الفوتوغرافيا أداةٌ جديدةٌ للقبضِ على الزّمن الحاضر

وفقًا لنظريّة هيجل في الزّمن "أنّ الحاضر له أهميّة مطلقة"، وبما أنّ هناك وحدةً بين الحاضر والمستقبل والماضي، يصبح الحاضر ذاتُه حاضرًا مطلقًا وسرمديًّا، وهذا يعني أنّ الحاضر المطلق هو الزّمن ذاته ، ذلك أنّ خاصيّة الصّورة الفوتوغرافيّة الإمساك بالصّور، التي يتعذّر على الرّؤية الطّبيعيّة إدراكها، وفسّر جومبرك ذلك بأنّ الكاميرا قد نجحت في التقاط اللّحظة، وهي بذلك تتفوّق على أيّ عين مهما كانت حساسيّتها . ويجدر القول، هنا: إنّه، لأوّل مرّة مع التّصوير الفوتوغرافيّ، استطاع الإنسان أن يساويَ بين زمنِ تسجيل الحدثِ فنيًّا وبين زمن وقوع الحدث نفسِه.

وإذا ما أمعنّا النّظر في الفنّ الحديث، خصوصًا، مع ظهور الفوتوغرافيا، سنلحظ أنّ الفنّ قد أخذ في التّطوّر في مسارات تأخذ في الحسبان هذا الجديد، لقد حرّرت الفوتوغرافيا الفنّ من تقليد المرئيّ بكلمات صاحب الرّؤيا بنيامين ، وتظلّ الأمثلة التي استطاعت القبض على اللّحظة، على مدى تاريخ الفنّ الطّويل نادرةً، إلّا أنّه بعد اختراع الفوتوغرافيا، أصبحت كلّ صورة قبضًا على لحظة حاضرة من الزّمن، ويشكّل ذلك نقلة حاسمة، ليس بخصوص القبض على اللّحظة الحاضرة فحسب،

ولكنْ بما تركته من أثر في مجالات الفنّ الأخرى أيضًا؛ ما يمكن من التّأريخ للفنّ، الآنَ، على فترتين: ما قبل الفوتوغرافيا، وما بعدها؛ وما أتاح هذه النّظرة زعمنا بالتّغيّر الحاصل في مفهومنا للزّمن.

ما بعدَ القبضِ على الزّمن الحاضر

إنّ معالجة الكمبيوتر للمعلومات تتمّ، الآن، في زمن مختلف يعتمد على نانوثانية، وهي واحد على ألف مليون من الثّانية، ويقع هذا في العالم الزمنيّ خارج خبرة الإنسان وحواسّه؛ وذلك لأنّ الزّمن الإلكترونيّ في الكمبيوتر ليس تدفّقا مستمرّا، ولكنّه في متواليات لأحداث منفصلة . وما يشغلُ الفلاسفةَ ماهيَّةُ اللّحظة الحاضرة، وسببُ ابتعادها إلى الخلف في الماضي، وتشكُّكهم في ما يُعرف بمجرى الزمن ، وهذا التّغيّر في مفهوم الزّمن والتّكنولوجيا المرتبطة به قد أوجد تغيّرًا في النّظرة التّقليديّة إلى الفوتوغرافيا، وانعكس ذلك على مفهوم الفنّ بشكلٍ عام، ذلك أنّ مدّة دوام أو مكوث حدث الحاضر الخادع غيرُ محدّدة، وبذا؛ فإنّ مكوث الحاضر الموضوعيّ يمكن أن يكون جزءًا يسيرًا من الثّانية، ولقد نجح أحمد زويل في الوصول إلى وحدة الفيمتوثانية، وهي واحد على ألف تريليون من الثّانية: واحد وأمامه خمسة عشر صفرًا، واستعملها في آلته للتّصوير الفائقة السّرعة ، وظهر أنّ للزّمن الموضوعيّ مكوثين، فقط، يفصل بينهما الحاضرُ، الذي ليس له مكوث، ولكنْ له علاقة بالخبرة الحاضرة؛ لأنّه ليس مكوثًا بل نقطة، والحاضر الخادع لملاحظتنا لا يتطابق مع حضور الحدث المُلاحَظ نفسِه .

وقد يبدو في الأمر تناقض، حيث إنه كلّما زادت قدرتنا على تسجيل لحظة متناهية في الصّغر، فقدنا الثّقة فنيًّا بالوسيلة والنّتيجة، ومع أوائل الثّمانينيّات ظهر الفيديو والفوتغرافيا الرّقمية ممارسةً اجتماعيّةً عامّةً، وهي مرحلة تُظهر توافقًا بين استعمال المفاهيميين والإنسان العادي للفوتوغرافيا؛ ما أدخلنا في مرحلة جديدة في إعادة اختراع المجال أو الوسيط.

مفهومُ الزّمن وتاريخُ الفنِّ

بعد أن اتّضح أنّ لمفهوم الزّمن وإدراكِه أو الوعي به أثرًا حاسمًا في حياة الإنسانِ بشكلٍ عام، وفي الفنّ بشكلٍ خاصّ، نفصّل مقترحنا لتقسيم تاريخ الفنّ، ونراه في مراحلَ أربع: الأولى، هي مرحلة إدراك للزّمن الحاضر باتّساع يتداخل في الماضي والمستقبل، والفنّ الذي يمثّل تلك المرحلة يشمل فنون الحضارات القديمة من

بدائيّة ومصريّة ورافديّة، وغيرها. الثّانية هي التي ظهر فيها إدراك لسعة الأزمان الثّلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، مع الفصل بينها طبيعيّا، ولكنّها موصولة اعتقادًا روحيّا، وتمثّل هذه المرحلة فنون الحضارات التي قامت على الأديان، وذلك في العصور الإغريقيّة والرّومانيّة والمسيحيّة والإسلاميّة، وغيرها؛ والثّالثة ترتبط بإدراك اللّحظة المعيشة في الخبرة الإنسانيّة الأرضيّة، واتّفقت مع تزايد القدرة على تقسيم الزّمن إلى وحدات صغيرة، لكلٍّ منها أهميّتُها، وتمثّلَ هذا الوعي في فنون العصور الحديثة في القرن التّاسع عشر ومعظم القرن العشرين، أما المرحلة الرّابعة، فهي في طور التّشكّل، وترتبط بالتّطورات العلميّة، التي هيّأت لإدراك اللّحظة ذات الزّمن القصير جدًّا، ولقدرات فائقة الدّقّة على تسجيلها.

إنّ الفنّ قد عكس في هذه المراحل الأربع التّحوّل في مفهوم الزمن، وينبغي القول: إنّ المسألة ليست انعكاسًا آليًّا بقدر كونه تحوّلًا في الثّقافة الإنسانيّة، يأخذ الوقت الكافي الذي يترك أثره في الإنتاج الفنيّ لكلّ مرحلة، فالسّكينة والثّبات والاستمراريّة هي سمات الفنون القديمة، وهي علامة على سرمديّة الزّمن؛ أمّا الفنّ في المرحلة الثّانية، فقد عكس فهم الإنسان لذاته ولوعيه بزمنه، ودافَعَ الفنّ في الثّالثة عن تقاليدَ راسخةٍ أمام آلةٍ جديدةٍ تُحقّق المفهومَ المعاصر للزّمن. وفي المرحلة الأخيرة، فقد استوعب الفنُّ هذه الآلة، ثمّ تحوّل إلى مناقشة طبيعتها بما يتوافق مع الاضطراب والشّكّ والارتباك بالزّمن الحاضر.



وتقفز إلى الذّهن فكرة التّقاطع بين هذه المراحل وتاريخ الفوتوغرافيا، فإذا كانت الفترتان الأولى والثانية تقعان في الفترة الطّويلة، التي سبقت اختراع الفوتوغرافيا وترسيخها، فإنّ الفترة الثّالثة قد عاصرت التّطوّرات المهمة في تقنيات الفوتوغرافيا، أمّا الفترة الأخيرة، فإنّها تقع في ما أطلقنا عليه فترة ما بعد القبض على الزّمن الحاضر، أو ما بعد الفوتوغرافيا التي نعيشها الآن ■

إِدْراكُ الزّمن في الرّوايةِ العربيّةِ:
المَحْدوديّة والتّخَطّي

د. رامي أبو شهاب/ الأردن

تُعَدُّ مقاربة الزّمن بأيّ شكل من الأشكال -وبوجه خاصّ في العلوم الإنسانيّة- أقربَ إلى معضلة، بالنَّظَر إلى كون الانعكاس الإدراكيّ للزّمن في هذه العلوم يتخلّله الكثيرُ من الحيرة نتيجةَ فقدان الوسائل والأدوات، التي يمكن أنْ تحيلَه إلى إدراك مُعاين؛ إنّما نستطيع، فقط، أن نتلمّس أبعاده وآثاره على شكل وحدات تُقاس، ولكنْ لا تُفسَّر، ومع أنّ مفاهيم الزّمن قد انْطلقت مع العلوم الفلسفيّة، غيرَ أنّ الحسم تجاهَ ماهيّة الزّمن ما زالت خاضعة لِبنية التّأويل، واختلاف الإدراك، ما ينقلنا إلى المفهوم العلميّ، الذي تطوّر مع نظرية أينشتاين، التي وضعت الزّمن إلى حدّ ما في إطارٍ أكثرَ ثباتًا، ومع ذلك، فإنّ المخيّلة تبقى الأكثر قدرة على التّفاعل مع الزّمن من منطلق وعيها به.

إذا كان تمثّل الزّمن، بوصفه موضوعًا Subject، قد بدأ مع أوغسطين السّاعي إلى الأبديّة، وإدراك الزّمن في حدود الذّات، ونفيه من الوجود، في حين سبقه أرسطو باكْتناه الزّمن، حيث عُني بالتّتابع الزّمني، بوصفه تنظيمًا للحدث السّرديّ؛ فإنّ تشكيل الزّمن في السّرد، تحديدًا، بدا من أشدّ الإشكاليّات التي اشتغل بها الدّارسون، وذلك لكون الزّمن في السّرد قد اندرج في بعدينِ: الأوّل بوصفِه موضوعًا، والثّاني بوصفِه عنصرًا بِنيويًّا مدمجًا في اللّعبة السّرديّة. وفي كلّ الأحوال، فإنّ إدراك الزّمن في السّرد ينطوي على معضلةٍ من جهة تطبيقِ مفهومِه الفلسفيّ، ذلك أنّ فهمنا للزّمن

ينهض على ممارسة لا يمكن أن ينفكّ عنها الوعي البشريّ، أو وعي الذّات، الذي يبحث عن مفاهيم ما حوله تِبْعًا لحضورها كموضوعات أو مظاهر، أو من خلال البحث عن نظير لها في العالم، وهذا ما ينقلنا إلى مفردات منها الماضي، ونظام الأشياء، والتّرتيب، والتّحوّل.

يكتسب الزّمن في الرّواية العربية جزءًا من الحيرة الفلسفيّة، فالمفهوم الفلسفيّ للزّمن يندرج في خانة عدم القدرة على تمثّل التّعالق بين الزّمن والمجال المتخيّل، باعتبار الثّاني فعل محاكاة، ولكنّ تموضع الزّمن في السّرد ربّما ينتقل بين عدّة أُطُر، فالزّمن يمكن أنْ يتحوّل إلى موضوع Subject، كما أنّه يمكن أن يمثّل أداةً تقنيةً أو عنصرًا من عناصر التّشييد السّرديّ، ولكنّ هذا العنصرَ يبدو الأقلَّ أهميّة في بحث تمثّلات الزّمن؛ لأنّه ينزاح إلى مفهوم وظيفيّ، وليس تأمليًّا يكمن في الوعي، ومن هنا تتبدّى إشكاليّات القيمة الإنشائيّة في تشييد الزّمن من منظور تمثّله عنصرًا متخيّلًا يتخلّل صوغ الحدث والوصف، غير أنّ الزّمن يبدو قيمة إشكاليّة في الرّواية العربيّة على وجه الخصوص، فقد تعاملت معه تقنيًّا حسب، أو عبر السّعي إلى تمثّله على أنّه يمثّل الحقبة الزّمنيّة للفضاء السّرديّ، وهكذا، فإنّ مفهوم الزّمن في الرّواية العربيّة يندرج في خانة الزّمن غير الحيويّ، فالرّواية لا تسعى إلى تأمّل الزّمن بوصفه مدى لإدراك الكينونة في العالم انطلاقًا من رؤية هيدجر للعنصر الزّمنيّ.

ولا شكّ بأنّ الرّواية قد بدت معنيّة بالزّمن، ولكنْ من منظور إحالته إلى أنّه تاريخ، وبذلك، فإنّ العقل التّاريخيّ يسكن الرّواية العربيّة، فثمّة فرقٌ كبيرٌ بين المستوى التّاريخيّ القائم على الزّمن بتكوينه المرجعيّ، وبين الزّمن الذي يخضع للتّجسيد انطلاقًا من معضلة وجوده، وهذا يكادُ يشملُ معظم الأعمال الروائيّة العربيّة، بدءًا من الرّواية التّاريخيّة، ويشمل الرّواية الواقعيّة، والرّمزيّة، والتّجريبيّة، وغيرها، إذْ توافقت على أنّ الزّمن مسرح للحدث، فهي لم تتعامل معه من مبعث تحقّق السّؤال الوجوديّ، أو الفلسفيّ، أو الميتاسرديّ، فلم تختبر أثره على الإنسان، والعالم.

ولعلّ تلك القراءة التي يمكن أن نقع عليها في التّفكير الغربيّ للزّمن تحتّم علينا البحث في قيمة التّأمّل؛ ومن ذلك رواية "زمن المستقبل" كما جسّدته رواية الخيال العلميّ، ونموذجه "جول فيرن"، الذي أعاد اكتشاف الزّمن ببعده المتحوّل، فجعله مجالًا بذاته، فأصبح بالإمكان السّفرُ عبره، والعودة إلى الماضي، أو التّقدّم إلى المستقبل، فثمّة شكل من السّياق التّأمليّ لقراءة الزّمن، أو ذلك الموظّف ذاتيًّا عبر الوعي؛ ما أفرز قراءةً نقديّة مغايرة للزّمن في الثّقافة الغربيّة، في حين أنّ النّماذج

السّرديّة العربيّة، التي شكّلت مثار بحث النّقاد، قد اقتصرت على تصنيف الزّمن، تبعًا لتعريفه ضمن المنهجيّة اللّغويّة البِنيويّة، فلم تدرك سوى زمن الخطاب، وزمن الحكاية، وزمن الكاتب، وزمن القارئ، أو الاهتمام بالزّمن عبر البُعد الكرونولجيّ "التسلسل الزمنيّ للأحداث"، بما في ذلك تقنيات الاسترجاع، وغيرها.

لا ريب أنّ الحداثة وما بعدها قد أفقدت الزّمن تماسكه، ليصبح متشظّيًا، أو منشطرًا، ولكنّه في الرّواية الغربيّة عرضة للتّأمّل، بوصفه موضوعًا، كما في أعمال فيرجينيا وولف، وجيمس جويس، وفرانز كافكا، وغيرهم من الذين أدركوا أنّ التّعبير الزّمنيّ لا يحتمل منطقًا معيّنًا، إنّما هو بُعد آخر، وهذا يقودنا إلى استرجاع مفهومين للزّمن: الأوّل، المفهوم الفيزيائيّ؛ والثّاني، النّفسيّ، وما نجم من خصام بين آينشتاين، وبيرجسون الذي أضاف ثالثًا: الزّمن الفلسفيّ، وبذلك، فإنّ تلك الأعمال قد تمكّنت من تجاوز وظيفيّة الزّمن إلى ما هو أعمق، وأعني: تمثّل الزّمن الوجوديّ،



الذي يتدفّق بلا حدود، دون تخطيط، مفتقرًا للبداية أو النّهاية، كما يرى بيرجسون. إنّ مفهوم الزّمن الفلسفيّ لا يعدّ حقيقية إشكاليّة بمقدار ما هو مسألة تأمليّة بحثيّة، يمكن أن نتوصّل إلى نتائج بخصوصها. ومع ذلك، فإنّ بعض الأعمال أدركت تجسيده التّأمليّ، حيث جعلته دائريًّا مستعادًا كما في رواية "مئة عام من العزلة" لماركيز.

لقد سعت الرّواية العربيّة إلى تأمّل الزّمن في بعض الأحيان، كما في رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، ولعلّه أمسى ذلك الزّمن القصير للشّريط الذي يتركه وليد مسعود في رواية جبرا إبراهيم جبرا كي يحمل أزمنة أخرى، هو الفعل المتراكب، والمتعدّد. ومع ذلك، فإنّ الزّمن في الرّواية العربيّة لم يتطوّر بالقدر الكافي، أي: أن يمسي سؤالًا فلسفيًّا عميقًا، ومن ذلك، كيفَ يترك الزّمن أثره علينا؟ أو كيف يمكن لنا أن نتجاوزه؟

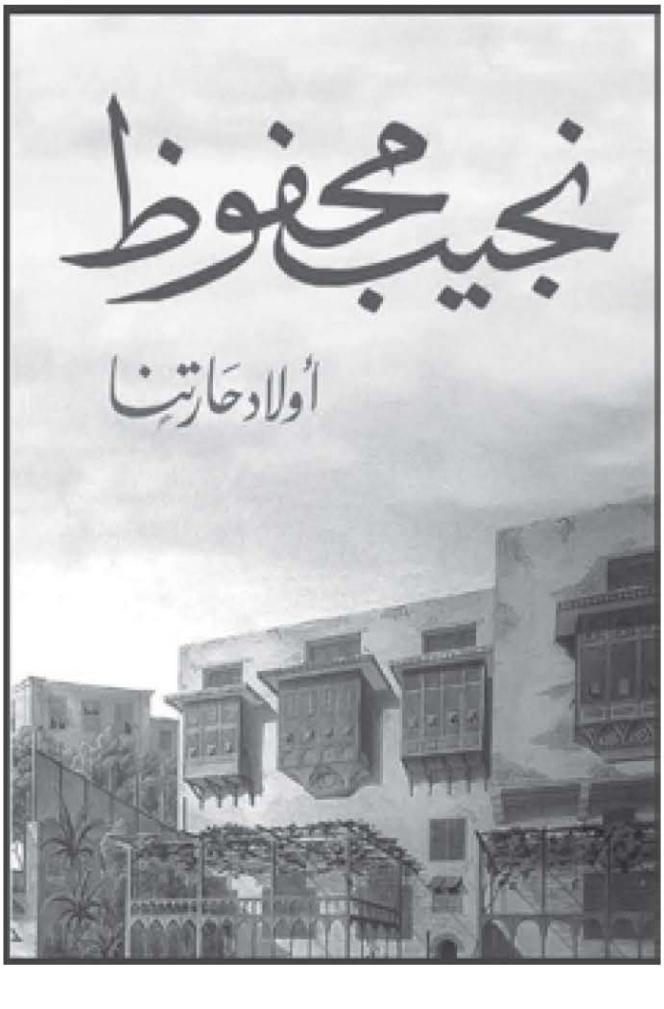
ولعلّ من أقدم الأعمال، التي بحثت في الزمن بوصفه موضوعًا -ضمن نزعة فلسفيّة بدت حينها متقدّمة وشديدة الخصوصيّة- ملحمة جلجامش، إنّها العمل الأقدم والأشدّ اكتمالًا لنموذج القصّ، حيث تكمن قيمته في محاولته قهر الزّمن، لا لكونه المنزاح عن إدراكنا بأنّه "الوقت"، إنّما لأنّه قدر محتوم ينبغي أن نهزمه، وهذا ما تتقنه السّينما، التي تنظر إلى أزمنة المستقبل، أو الماضي القابلة للتّعديل، أو الحاضر المتزامن، أو التّجاوريّ، فهذه الأعمال تكتسب جماليّتها من كونها تقرأ الزّمن في منظور توقعيّ نهايةَ العالم، أو أزمنة تسيطر فيها الآلة على العالم، وفي بعض الأحيان العودة إلى الماضي لتعديل خطّة المستقبل، وفي بعض الأحيان تجميد الزّمن، أو اختبار أثره على معنى الحياة والمشاعر الإنسانيّة.

ولعلَّ كرستيوفر نولان كاتب فيلم "بين النجوم" **Interstellar** ومخرجه، من الذين أدركوا هذا الهدف في البُعد الخامس (تشوّه الزمكان)، حين جعل الزّمن أداةً للتّواصل ضمن تشكيلٍ معقّد، حيث يتواصل الأب مع ابنته عبر الزّمن الذي يتلاشى، فيلتقي الأب "الشّاب" ابنته التي أمستْ عجوزًا؛ وفي فيلم **The Curious Case of Benjamin Button** المستوحى عن قصة تحمل عنوان "حالة بينجامين المثيرة للفضول" للكاتب الأمريكي سكوت فيتزجيرالد، يعيش البطل الزّمن معكوسًا، حيث يبدأ حياته عجوزًا وينتهي طفلًا، ليموت في النهاية، وثمّة نماذج لا سبيل لحصرها على كيفية اكتناه الزّمن، وتعديله بصيغ متعدّدة.

تُعدُّ الرّواية العربيّة بالمجمل رواية المكان، فمشكلة التّكوين السّرديّ العربيّ أنّه مأخوذ بأسئلة المكان، وحيرته، من منطلق تذمّره، أو تعلّقه في الفضاء الجغرافيّ،

الذي يبدو إمّا مؤلمًا، وشديد العتمة، كما في الرّواية العربيّة المعاصرة بشكل عامّ، وإمّا فردوسًا مفقودًا كما في الرّواية الفلسطينيّة، فالرّواية العربيّة ذات طبيعة نوستالجيّة ترتبط بالمكان أشدّ من ارتباطها بالزّمن، ولنتأمّل بعض عناوين أشهر الرّوايات العربيّة لنجد أنّها رواية مأخوذة بالمكان الذّاتي، أو الآخر، في حين يبقى الزّمن إطارًا، ومرجعيّة فقط، ومنها رواية الثّلاثيّة لنجيب محفوظ، و"عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني، وخماسيّة "مدن الملح"، و"شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف، أو في عوالم إبراهيم الكوني السّرديّة، أو كما لدى صبري موسى في رواية "فساد الأمكنة"، في حين إنّ جبرا إبراهيم جبرا يتحدّث عن الغرف الأخرى، والسّفينة، وصيادون في شارع ضيّق، وهذا ينسحب على "الحرب في برّ مصر" ليوسف القعيد، أو "الطّريق إلى بلحارث" لجمال ناجي، أو "متاهة الأعراب في ناطحات السّراب" لمؤنس الرزاز، أو "الحبّ في المنفى" لبهاء طاهر، أو "موسم الهجرة إلى الشّمال" للطيب صالح.

إنّ الزّمن في الرّواية العربيّة، لم يحتمل مواجهة الوعي العميق، بمحاولة خداعه، أو إعادة اختلاقه، وربما تدميره، أو تجاوزه، إذْ لم يكن هذا في وارد الرّواية العربيّة، ولا ضمن مجال تأمّلها كونها مسكونةً بالمكان، وبالوعي التّاريخيّ ■



بِنيةُ الزّمنِ ووظائفُه في السّيرةِ الذّاتيّةِ

محمد آيت ميهوب/ تونس

تستندُ هذه المقاربة على طرائق دراسة الزّمن القصصيّ في الدّراسات السّرديّة الغربيّة، لاسيّما المنهج الإنشائيّ كما يتجلّى في أعمال جيرار جينيت *(Genette)*، دون أن يكون قُصارى عملِها منه وصفَ حضور الزّمن مكوِّنا سرديًّا، وبحثَ أشكالِ تصرّف الكتّاب في الإيقاع الزّمنيّ لما يسردون من وقائع، بلْ إنّها تروم الوصول إلى ما قد تختصّ به السّيرة الذّاتيّة في مستوى الزّمن دون غيرها.

الزّمنُ في النّصوصِ السّرديّةِ

إنّ تأكيد قيمة الزّمن في السّيرة الذّاتيّة والكتابة السّرديّة عامّة بات من الأمور القارّة في المقاربات النّقديّة، فالزّمن هو سمة القصّة حسب "ريكور" (Ricoeur)، ولا قيمة للقصّة إلّا متى استطاعت أن ترتقي إلى تجسيد خصائص التّجربة الزّمنيّة[1]، وجعل "سادولاي" (Sadoulet) الكلام عن القصص "هو بالضّرورة حديث عن سرد حكاية تقع في نطاق الزّمن"[2].

ولعلّ أهميّة الزّمن في الدّراسات السّرديّة، إنّما مردّها أساسًا إلى ثراء أبعاد الزّمن، وتعقّدها في النّصوص الرّوائيّة والقصصيّة للتّنافر بين زمن الخبر (الوقائع) وزمن الخطاب (السّرد)، وهو تنافر يرجع إلى اختلاف طبيعة كلا الزّمنين: فزمن الخبر

متشعّب الأبعاد يسع أحداثًا متزامنة، وإنْ تباعدت واختلفت، بينما زمنُ الخطابِ محكومًا بإرغامات الكتابة، هو زمنٌ خطيٌّ لا يستطيع سرد الأحداث إلاّ مرتّبةً، الواحدَ تلوَ الآخرِ: "إنّ زمنيّة الخطاب تختلف اختلافًا جذريًّا عن زمنيّة الخبر، فقد تقع جملة من الأحداث في آن واحد، إلاّ أنّ الرّاوي لا يستطيع أن يتكلّم عنها معًا، إنّ زمنيّة الخبر متشعّبة، وزمنيّة الخطاب خطيّة"[3]. على أنّ هذه الخطيّة نفسَها تسمح للرّاوي أن يتصرّف في ترتيب وقائع الخبر، فيقدّم بعضها ويؤخّر بعضها الآخر، ويوجز بعضها ويطنب في بعضها الآخر. ومن هذا التّنافر بين الزّمنين تنشأ كلّ مظاهر تلاعب السّرد بزمن الخبر: ترتيبًا ومدّةً وتواترًا، وتتعاظمُ قيمة الزّمن حتّى تغدو في كثير من الرّوايات بطلها الأوحد[4].

ولئن كانت ثنائيّة زمن الخبر/ زمن الخطاب تعود أصولها الأولى إلى الشّكلانيين الرّوس، وتقسيمهم النصّ السرديّ إلى قصّة (Fable)، وبناء (Sujet)، فإنّها قد اغتنت على مرّ الزّمن بإضافات وتعديلات مهمّة أسهم بها كثير من علماء اللّسانيات والسّرديّات. وأبرزُ هذه الإضافات وأكثرُها إفادة لنا في دراسة خصائص الزمن في النصّ السّيرذاتي، تقسيمُ "إميل بنفنيست" (EmileBenveniste) التّلفّظَ مستندًا إلى تصريف الفعل في اللّغة الفرنسيّة إلى خبر وخطاب، فعدَّ الخبرَ -بناءً على أزمنة الفعل اللّغويّة- كلَّ تلفّظٍ يقدّمُ أحداثًا وأفعالًا ماضيةً، مسندةً إلى ضمائر الغيبة دون أيّ تدخّل للمتكلم أو المخاطب، ولا مجال فيها لزمن الحاضر، وأسماء الإشارة الدّالّة على الحضور؛ وبناءً على ذلك، حدّد للخبر ثلاثة أزمنة لُغويّة هي الماضي البسيط، والماضي المستمرimparfait، والماضي التّام plus-que parfait، وأقصى منه زمن الحاضر والمستقبل. أمّا الخطاب، فقد عدّه "بنفنيست" تلفّظًا خطابيًّا "يشترط باثًّا ومتقبّلًا، وللأوّل منهما نيّة التأثير في الثّاني بطريقة من الطّرق" ، ويتميّز الخطاب بزمن الحاضر، والمستقبل، وبعض أزمنة الماضي المركّب (Le parfait /Passé composé) حين يرتبط بزمن الخطاب لا زمن الخبر، على أنّ الخطاب يمكن أن يحتوي السّرد دون أن ينحرف إلى الخبر، إذا ظلّ المتكلّم متّصلًا بفعل تلفّظه في الزّمن الحاضر رابطًا بين فعل التّلفّظ الرّاهن والأحداث الماضية، فالسّرد لا يغدو كونه خبرًا -عند بنفنيست- إلاّ متى امّحى الباثّ وغاب خلف الوقائع التي يروي، وتجلّى ذلك لغويًّا بالمرور من زمن الحاضر إلى الماضي البسيط (Passé Simple)، وغياب ضمير المتكلّم لفائدة ضمير الغائب.

لقد قوبلَ تصنيف "بنفنيست" بانتقادات عديدة تركّزت حول فصله القطعيّ بين الخبر والخطاب، فرفض "مانغينو" (Maingueneau) و"فانرايش"(Weinrich)

و"أوريكيّـوني"(Orecchioni) تخليص الخطاب من السّرد، وقصر استعمال ضمير المتكلّم على الخطاب، ومع ذلك فإنّ استناد بنفنيست إلى بِنية الفعل الزّمنيّة ظلَّ يلهم كلَّ دارسي الزّمن القصصيّ بعده.

وقد عاد فاينرايش سنة 1964 في كتابه "الزّمن والسّرد والتّعليق" إلى الاستفادة من بِنية الأفعال الزّمنيّة لتوظيفها في تصنيف النّصوص الأدبيّة؛ فأقصى اعتبار عامل التّلفّظ مقياسًا لتصنيفِ نصوص الأدب: "لا أعتقد أنّ زمنًا ما يمكن أن ينتقل من صنف تلفظيّ إلى آخر حسب الشّخص الذي يرتبط به" ، وعوّض ثنائيّة خبر/ خطاب بالتّقابل بين زمن التّعليق وزمن القصّ ، وقد خصّ زمن التّعليق بأزمنة الحاضر والماضي المركّب والمستقبل، أمّا أزمنة القصّ، فهي الماضي بكلّ فروعه (Passé simple، Imparfait، Plus que parfait).

إنّ تصنيف "فاينرايش" يمكن أنْ يُنْقَدَ من جهة أنّ واقع الزّمن في النّصوص السّرديّة يخرج عن التّقسيم الحاسم لأزمنة الأفعال إلى ماض وحاضر، فقد تعبّر صيغة الماضي عن الحال، ويدلّ الحال على الماضي المستمرّ، ومع ذلك فإنّ هذا التّصنيف قدّم للدّارسين أداة إجرائيّة يمكن الاستعانة بها في تحليل تنوّع مستويات الخطاب داخل النصّ، وإيضاح العلاقة بين ما هو سرديّ وما هو غير سرديّ.

بِنيةُ الزّمن الثّنائيّة في السّيرة الذّاتيّة

قدّم تصنيف "فاينرايش" خدمة كبيرة لدارسي أدب السّيرة الذّاتيّة وكتابة الذّات عامّة، إذ اتّفق الدّارسون على اعتبار السّيرة الذّاتيّة في قالبها التقليديّ ذات بنية زمنيّة ثنائيّة مدارها محوران: محورٌ ارتجاعيٌّ، وهو الزّمن المستذكر ومجاله الماضي؛ ومحورٌ راهنيٌّ، هو زمن التّلفّظ في الحاضر، ويتعلّق بكلّ محور من هذين المحورين ذات مميّزة: الذّات المرويّة في الزّمن المستذكر، والذّات الرّاوية في زمن التلفّظ، وفي حين تنتمي الذّات المرويّة إلى عالم السّرد، فهي شخصيّة قصصيّة، تُطِلّ الذّات الرّاوية من عالم الخِطاب شارحةً أو معلّقةً أو مقيّمةً.

وداخل هذه الثّنائيّة الزّمنيّة في الكِتابة السّير ذاتيّة تخضع طبيعةُ الزّمن المُستذكَر إلى خاصيّة التّعاقب الزّمنيّ، وهي خاصيّة تكاد تستقيم قانونًا من قوانين السّيرة الذّاتيّة في شكلها المرجعيّ الكلاسيكيّ. وقد ورد ذلك ضمنيًّا في تعريف فيليب لوجون (Philippe Lejeune) السّيـرةَ الذّاتيّة بأنّها: "قصّة استذكاريّة ارتجاعيّة نثريّة، ينشئها شخص حقيقيّ عن وجوده الخاصّ، مركّزًا حديثه على حياته الذّاتيّة، وبوجه خاصّ على شخصيته" ، وورد هذا التّصوّر للزّمن في السّيرة الذّاتيّة صريحًا عند "ستاروبنسكي"

(Starobinski)، فهو يشترط في تعريف السّيرة الذّاتيّة أنّ يتضمّن السّرد "مقطعا زمنيًّا كافيًا لظهور خطّ حياة مّا".

أمّا "جورج ماي"، فبعد أنْ عرض محاولات كتّاب السّيرة الذّاتيّة الاستعاضةَ عن التّرتيب الزّمنيّ بضروب أخرى من التّرتيب، خَلَص إلى ألّا محيدَ لكاتب السّيرة الذّاتيّة عن التّرتيب الزّمنيّ: "ومع ذلك، فإنّ ما قام به كتّاب السّيرة الذّاتيّة الفحول من نقدٍ للتّرتيب الزّمنيّ دفاعًا عن قِيَم لا يجحد أحدٌ أهميّتها، لم يؤدّ بهم في رأينا إلى استبدالِ هذا التّرتيبِ بترتيبٍ آخر يجمعون عليه، والحقّ أنّ قَدَرَ السّيرة الذّاتيّة أن تجابه صراعًا مستعصيًا؛ فإمّا أن تخضع الذّكريات الكثيرة المتداخلة لترتيب ما، فتجانب الحقيقة، وإمّا أن تعرض عن البحث عن ترتيبٍ لا وجود له في التّجربة المعيشة، فتقع في الغموض. فإذا سلّمنا بأنّ كاتب السّيرة الذّاتيّة يكتب التماسًا للتّواصل مع القارئ، تبيّن لنا الوجهُ في جنوحه غالبًا إلى إخضاع ذكرياته لترتيب مّا".

مِحْنةُ التّرتيبِ الزّمنيِّ الخطيِّ في السّيرةِ الذّاتيّةِ

إنّ منشأ إشكاليّة التّرتيب في السّيرة الذّاتيّة هو أنّ الرّاوي يجد نفسه موزّعًا بين رغبته في سرد ذكريات الماضي واضحةً على درجة مّا من التّنظيم تخوّل له تحقيق التّواصل مع المرويّ له؛ وبين طبيعة ورود هذه الذّكريات على ذهنه، فهي لا ترد مرتّبة منظّمة، بل متداخلة مشوّشة كالأحلام؛ لذلك يُجبر الرّاوي على أنْ ينظّم هذا التّشويش، ويجد للذّكريات خيطًا رابطًا، ومعنى جامعًا بينَها، وإن اضطرّ إلى مجاوزة حقيقة فعل التّذكّر. يقول جورج ماي في ذلك: "حين يأخذ كاتب السّيرة الذّاتيّة في الكتابةِ، تتداعى الذّكريات في ذهنه تداعيًا لا يتقيّد بأيّ ترتيب زمنيّ، فإنْ دوّن تلك الذّكريات على علاّتها حرّف التّرتيب الذي جرت عليه في الواقع؛ أمّا إذا أعاد ترتيبها وفق نسقها الزّمنيّ القديم، فإنّ ذلك لا يكون إلاّ باستخدام حيلة، تكون هي، أيضًا، تحريفًا للحقيقةِ أو قلْ: تحريفًا لحقيقةٍ أخرى".

وفي هذا السّياق، يمكن لنا أن نفهم صرخة أندريه جيد (André Gide) المتألّمة لقصور السّيرة الذّاتيّة عن أن تكون فضاء للتّعبير عن الحقيقة: "إنّ أشدّ الأمور إزعاجًا في السّيرة الذّاتيّة أنّ كاتبها ملزم بأنْ يقدّم على نحو تعاقبيّ أحوالًا متزامنة متداخلة، إنّي لأؤمنُ بالحوارِ، فكلّ ما فيّ يتصارع ويتناقض، ومهما يكن حرص الكاتب على الحقيقة كبيرًا، فإنّ صدق "المذكّرات" يظلّ دائمًا منقوصًا، ذلك أنّ الأمور تكون أكثر تعقيدًا من الكلام".

إنّ التّرتيب الزّمنيّ في السّيرة الذّاتيّة، مثلما يبيّن فيليب غاسباريني (Gasparini)،

حتميّة لا مهرب منها، إذ إنّ تعريفنا إيّاها بأنّها "قصّة ارتجاعيّة" يرسم خطًّا زمنيًّا مقلوبًا، يصعد مجرى الزّمن فيه من الحاضر إلى الماضي: "وإذا كان هذا الضّرب من السّرد ممكنًا نظريًّا، فإنّه سينتج نصًّا مستعصيًا على الفهم؛ لأنّ النتائج لاحقة بداهة بالأسباب، ويمكن لنا أن نلاحظ ذلك في أنّ كلّ تحيين لقصّة ما بالكتابة أو القراءة أو السّرد الشّفويّ، يعيد بناء القصّة من البداية إلى النّهاية، من الأساس إلى السّقف".

ولكنّ المُفارقةَ في السّيرة الذّاتيّة عند سرد الماضي تنشأ بين تصوّرنا الذّهنيّ للماضي، وبين نسق سردنا إيّاه في الكتابة، ففي الواقع نشعر أنّ الماضي وراءنا، ولكنْ ما إن نشرع في روايته حتّى يغدو أمامنا، وإذا بالخطّ الزّمنيّ الارتجاعيّ يتحوّل داخل السّرد خطًّا زمنيًّا تقدّميًّا قائمًا على التّعاقب.

يفضي بنا ذلك إلى استنتاج أنّ الزّمنَ في السّيرةِ الذّاتيّةِ هو زمنٌ أُحاديُّ الأبعادِ، لسعي كاتبها إلى رواية حياة ممتدّة من الماضي إلى الحاضر، ولخضوع سرده إلى التّعاقب، إنّه زمن خطيّ التّدفّق من نقطة البداية إلى نُقطة النّهاية التي سيرسو عندها الإبحار في الذّاكرة- حاضر الكتابة؛ بيد أنّ هذه الحقيقة العامّة لا تمنع إمكان التّداخل بين الماضي والحاضر في السّيرة الذّاتيّة، فكثيرًا ما يفاجئنا الرّواة باستعمال صيغة المضارع، حيث يُفترض استعمال صيغة الماضي، فيوحون إلى القارئ بأنّ الذّكريات ما زالت ممتدّة في زمن الحاضر، ذلك أنّ استعمال صيغة المضارع داخل سرد استذكاريّ في نصّ سيرذاتيّ، لمن شأنه أن يُدخل النّصّ في منطقة ملتبسة غامضة، وينفي الحدود بين الرّاوي المتكلّم في حاضر السّرد وبين البطل الشّخصيّة المرويّ عنها. فإذا ما احتلّت صيغة المضارع حيّزًا نصّيًّا مهمًّا من سرد الماضي، صعُب على القارئ أن يميّز بين زمن الخبر وزمن الخطاب، وأن يتبيّن صوت الرّاوي الكهل من صوته طفلًا أو مراهقًا، وأن يقيم الحدود بين الماضي والحاضر.

وظائفُ خطابِ المؤلّف في الحاضر

يتولّد عن البِنية الزّمنيّة الثّنائيّة في السّيرة الذّاتيّة تعايشُ خطابينِ اثنين: أوّلهما، خطاب سرديّ ينهض به الرّاوي، وهو يقصّ على القارئ أحداث الماضي؛ وثانيهما، خطاب تعليقيّ تقريريّ ينهض به المؤلّف، وهو يشرف من زمن الحاضر- زمن التّلفّظ، ويقطع خطّ السّرد ملزمًا الرّاوي بالصّمت؛ ليتعالى صوته هو مقدّمًا مواقفه الشّخصيّة وتأويله للذّكريات المستحضرة في السّرد. وتؤكّد الأهميّة التي يحتلّها الخطاب التّعليقيّ في السّيرة الذّاتيّة أنّ الذّاكرة والكتابة سِلاحا كاتب السّيرة الذّاتيّة، بقدر ما تبعثان الإحساس بامتلاك الماضي، تؤكدان الابتعاد عنه في الوقت نفسه،

فبغض النّظر عمّا يَسِمُ فعلَ التّذكّر من قصور عن استحضار الوقائع كما تمّت فعلًا -إذ "الذاكرة قلّب خؤون" كما يقول جورج ماي- فإنّ ارتباط التّذكّر بذات المؤلّف في الحاضر، يجعل الوقائع نفسها وصورة الذّات الماضية غير مستقلّة عن زمن الحاضر؛ وما إن يشرع الكاتب في تدوين ذكرياته حتّى تخضع تلك الذّكريات لأحكام الكتابة، فتتلوّن برؤى الذّات في لحظة التّدوين، وتتشكّل بحسب ما يطرأ على ذهن المؤلّف من أفكار وانطباعات، وهو ينشئ نصّه.

ويضطلع خطاب المؤلّف- زمن التلفّظ في السّيرة الذّاتيّة بوظائف زمنيّة وسرديّة، أهمُّها:

- تثبيتُ الوقائع المستذكرة، وتقييمُ أثرها في الحاضر: فقدْ يتوقّف بعضُ الرّواة عن الاسْتذكار، لتأكيد ما تمّ سردُه من أحداث، وتقييمها انطلاقًا من زمن الحاضر. ولعلّ في مثل هذه التدخّلات دليلًا ناصعًا على انقسام ذات الرّاوي إلى ذاتين وصوتين على قدر مهمّ من الاختلاف.

- تواصلُ الماضي في الحاضر: يميل الرّواة، أحيانًا، إلى أن يلحقوا بالماضي صفتي الثّبات والاستمراريّة، فينتقلون بطريقة مفاجئة من سرد أحداث الماضي إلى تأكيد أنّ ما حفّ بتلك الأحداث من مشاعر ومواقف متواصل في زمن الحاضر. فإذا بنا أمام ثنائيّتي: الثّابت والمتحوّل، والجوهر والعرض. فأمّا ما ينقاد لفعل الزّمن، ويتغيّرُ، فهو السنّ والجسدُ والشّكلُ، وأمّا الرّوحُ والفكر والأخلاق، فهي ثابتة خالدة.

- انقطاعُ الماضي: مقابل تأكيد تواصل الماضي، نجد الرّواة يشيرون إلى انقطاع الماضي، ويبرزون مظاهر التّحوّل التي طرأت على الأمكنة أو المواقف الفكريّة والسّياسيّة.

استعادةُ الزّمان/ استعادةُ المكان

لا ينفصل الوعي بالزّمان عن الوعي بالمكان، فهذان البُعدان متلاحمان لا يكون الوجود البشريّ موصولًا بأحدهما دون الآخر، ولا أدلّ على ذلك من أنّ كلّ حديث عن الزّمن، وكلّ وصف للبنى الزّمنيّة في نصّ سرديّ مّا، لا بدّ أن يستعير معجمًا مكانيًّا، فكلّ "تجريد للبُعد الزّمنيّ يفضي تلقائيًّا إلى تصوّره في ألفاظ دالّة على المسافة، إمّا في شكل مسيرة أو أفق، أو تنقّل أو موقع، أو حركة ذهاب وإياب" .

ولعلّ هذا التّداخل بين الزّمان والمكان أظهر في السّيرة الذّاتيّة منه في غيرها، إذ يتّخذ الاستذكار فيها شكل مسيرة تُقطع في المكان، وتقترن استعادة الماضي باستعادة الأمكنة، التي حوت الأيّام البعيدة الفانية، ومنحتها صورًا عمّرت الذّاكرة ■

الزّمنُ الأبيقوريّ في الشّعر

د. راشد عيسى/ الأردن

لمْ يفلحِ الفلاسفة على مرِّ العصور بضمِّ الزّمن الوجوديّ إلى ميدانهم، وكذلكَ الفيزيائيّون لم يتمكّنوا حتّى الآنَ من إحالة الزّمن إلى ميكانيزم عمليّاتهم الوقائعيّة العلميّة؛ فظلّ متفلّتًا، وسيظلّ حرًّا غيرَ قابل للإمساك بماهيّته، فالزّمن والوقت والدهر وما يتفرّع أو يترادف عنه من مسمّيات، مثل: الآنَ، الأوانُ، الحينَ، الأمدُ، الأبدُ، السّرمدُ، الأزلُ، وكذلك ما يتفرّع من تلك المسمّيات من مواقيت: كالسّنة، والحول، والعام، والشّهر، والأسبوع، واليوم، والدّقيقة، والثّانية؛ كلّ ذلك مقترحات افترضَها الإنسان لتنظيم أعماله وخططه وصيرورة رحلته مع الواقع نحو الحلم، لكنّها في الشّعر ليست حقائقَ، بل مسمّيات متجدّدة متفلّتة يرسمها الإحساس أحيانًا، والذّهن في حين آخرَ، لمسايرة متطلبات الواقع الدّنيويّ.

فالزّمن مسافة نفسيّة تخيليّة مرتبطة بحركة الشعور، فقد يشعر أحدُنا أنّ السّنة مرّت بسرعة دقيقة، والعكس تمامًا، قد نشعر بالدّقيقة الواحدة على أنّها سنة، وذلك حسب ثقل التّأزّم النّفسيّ أو خفّة الاتّساع النّفسيّ تجاه الموقف المعيش.

فامْرؤ القيس الشّاعر الفذّ رسمَ للزّمن المتمثّل بطول الانتظار -ليلًا- صورةً سورياليّة خارقة؛ ليتخلّص من أعباء الحنين تخلّصًا شعوريًّا جميلًا، معادلًا موضوعيًّا لحالته النّفسيّة المأزومة من طول مدّة اللّيل بسبب انتظاره طلوعَ النّهار، ليقضي حاجة شعوريّة وجدانيّة ما:

فَيـا لَكَ مِنْ لَيْـلٍ كَـأَنَّ نُجـومَـهُ بِكُـلِّ مُغارِ الفُتْـلِ شُدّتْ بِيَذْبُلِ

إنَّ اللّيل واقفٌ تمامًا؛ لأنّ نجومه ثابتةٌ مربوطةٌ بحبالٍ مشدودةٍ إلى جبل (يَذْبُلَ)، وتلكَ ليست صورة فنيّة خارقة حسب، إنّما احتجاجٌ على ثبات الزّمن الشّعوريّ في نفسه معَ أنّ وقت اللّيل مستمرّ في النّقصان.
وفي الفكر الإسلاميّ فئة حرّمت سبّ الزّمن والدّهر؛ لقناعتها بأنّ الدّهر هو الله، في حين نجد أكبر قضاة صلاح الدّين الأيوبيّ، وهو هبة الله بن سناء المُلك، لا يأخذ بهذا الرّأي، فينظر للدّهر على أنّه حادث، ووقت، أو أنّه كينونة الكون نفسِه، فيقول:

فَلَوْ مَدّ نحوي حادثُ الدّهر طرْفَهُ لحدّثـتُ نفسـي أنْ أمـدّ لَـهُ يـدا

ثُمّ يصرّح بعد عدّة أبيات تصريحًا مباشرًا بمفهوم الزّمان المعروف، ولكنْ بزَهْوٍ ثائرٍ عنيفٍ:

وإنّكَ يـا عبـدي يـا زَمـانُ وإنّنـي على الكُرْهِ منّي أنْ أرى لكَ سيّـدا

وقبلَ ابنِ سناءِ المُلك صرخَ المُتنبي:

أريـدُ مـنْ زَمني ذا أنْ يُبـلّـغَـنـي مـا ليسَ يَبْلغُه منْ نفسِهِ الزَّمَـنُ

فالشّعراء العِظام أوْ أُولو القلوب الكونيّة يحطّمون معنى الزّمن، ويسحبونَ البساط من تحت قدمَيْه.

زمنُ اللّذةِ الأَبيقوريّة

قبلَ الميلاد بـِ 380 سنةً تقريبًا، طلع علينا أبيقورس باتّجاه فكريّ فلسفيّ، ينادي بفلسفةِ اللّذة الحسّيّة القائمة على ثالوثِ الخمرِ والنّساء واللّحظة الحاضرة، أي: ما يمكن أنْ نسمّيه (الآنيّة)، زاعمًا أنّ الإنسان يعيش ويموت في رحلة شقاء متواصل بين الأحلام الخائبة، التي تنتهي به إلى الموت، واللّحظة العدميّة التي لا حياة بعدها؛ لذلك ينبغي عليه أن يمارس ثالوث اللّذة عوضًا عن رحيله العدميّ الخاسر، مؤكّدًا

أنّ ممارسة اللّذائذ الثّلاث لا تعني إطلاقًا الفحشَ والتّعهّر والاعتداء على الحياء، إنّما هي ممارسة ذاتيّة خالصة يُشبع فيها الإنسان شهواتِه الدّنيويّة عن طريق الخمر والنساء واستثمار الزّمن الحاضر، فالإنسان ما دام حيًّا، فلا يلزمه التّفكير بالموت، وإذا مات، فإنّه -بالضّرورة- لن يفكّر بالحياة، فهي، إذنْ، فلسفة وجوديّة مباشرة، تبجّل قيمة الإنسان، وتنتصر له.

والمتأمّل في هذا الاتّجاه الفلسفيّ، يقف على رؤى تأمليّة أشغلت الفكر البشريّ منذ الفطرانيّة الأولى، غير أنّه تأمّل فكريّ مدروس حدّد له اتّجاهًا مقصودًا ذاع صيته؛ ولكنّ الطّبيعة البشريّة تتّجه إلى أفكارها، وتأمُّل موقفها الشّعوريّ من الكون بعفويّة، أيضًا، عند فئة العامّة من النّاس؛ لأنّ الفكر وإدارة العقل من شأن الخاصّة، الذين نذروا تفكيرهم في القضايا الوجوديّة بطريقة مقصودة عميقة.

ومن الملحوظ أنّ الشّعراء هم أقرب النّاس إلى التّدفّق العفويّ بالانفعال الخياليّ والشّعوريّ تعبيرًا عن مشاعرهم الثّائرة الصّاخبة كالأمواج الهادرة. ومن هؤلاء الشّعراء، أختار الشّاعر العربيّ طرفة بنَ العبد صاحب معلَقة "لخولةَ أطلالٌ ببرقةَ ثهمد"، الذي تنادى إلى اللّذائذ الثّلاث بصرخةٍ وجوديّةٍ عظيمةٍ:

أَلا أَيُّهـذا اللائِمـي أَحْضُـرَ الـوغـى   وأنْ أَشْهَدَ اللّذاتِ هلْ أنتَ مُخْلدي؟

وكانتْ لذّاته الخمرَ والمرأةَ والفروسيّةَ والزّمن الحاضر:

كَريمٌ يُـروّي نَفْسَـهُ فـي حياتِـه   سَتَعْلَمُ إِنْ مِتْنا غَدًا أَيْنَ الصَّدي

فهوَ غيرُ واثقٍ بالزّمن الكُلّي/ الحياة؛ لأنّ الموت بالمرصاد:

فإِنْ كُنْتَ لا تَسْطيعُ دَفْعَ مَنِيَّتي   فَدَعْني أُبادِرُها بِما مَلَكَتْ يَدي

فطرفة سَخِرَ منْ كليانيّة الزّمن ذاهبًا إلى زمنِه الخاصّ.

وفي الشّعر الفارسيّ، يبرز عمر الخيّام برباعيّاته، التي لاقت شيوعًا عالميًّا واسعًا عبر عديد التّرجمات للّغات العالميّة، غير أنّها اشْتُهرت عربيًّا من خلال ترجمة أحمد رامي، وغناء أمّ كلثوم.

وقد ظهر الزّمن في الرّباعيّات على أنّه المشكلة الجذريّة في حياة الإنسان، ولا مناص

من مواجهته بالإهمال، أي: بمعايشة اللّحظة الآنيّة دون اعتبار للماضي أو الحاضر، واغتنام فرصة العيش في تلك اللّحظة؛ لأنّها لحظة لن تتكرّر، ولن تعود.

لا تَشْغَلِ البالَ بماضي الزّمانْ
ولا بآتي الغَيْبِ قبلَ الأوانْ
واغْنَمْ مِنَ الحاضِرِ لذّاتِهِ
فَلَيْسَ مِنْ طَبْعِ اللّيالي الأمانْ.

وبصرفِ النّظر ما إذا كانَ الخيّام قدِ اطّلع على الفكر الأبيقوري أم لم يطّلع، فإنّ الأبيات تنبئ يقينًا بتشابه الفكرَيْنِ: فكرِ الفيلسوف أبيقورس، وفكرِ الشّاعر الخيّام، وهو نفي الماضي، والمستقبل، واستثمار الحاضر؛ لأنّ الحاضر مضمون، أمّا الماضي، فلن يعود، والمستقبل غير موثوق به، ثمّ عاد الشّعر وقرّب الزّمن تفصيليًّا بينَ اليوم والغد:

غدٌ بِظَهْرِ الغيبِ واليومَ لي
وكمْ يَخيبُ الظّنُّ في المُقْبِلِ
ولَسْتُ بالغافِلِ حتّى أرى
جَمالَ دُنْيايَ ولا أَجْتَلي.

فالخيّام يحملُ في نفسِه شعورًا فلسفيًّا انْفعاليًّا يتطابقُ مع الفكرِ الأبيقوريّ، وقد بدت الرّباعيّات كلّها صرخاتٍ مكتومةً تِجاهَ السّؤال الوجوديّ.
كما رأينا أحمد شوقي في مواضيعَ عديدةٍ، يشتبك مع اللّحظة الزّمانيّة في مسألة العشق، ففي قصيدتِه: "يا جارة الوادي" حسرةٌ إنسانيّةٌ باهظةٌ لحظةَ لقائه بالحبيبة ووداعها:

لا أمسِ من عمرِ الزّمانِ ولا غدُ   جُمِعَ الزّمانُ، فكانَ يومُ لقاكِ

فهو يلخّص الأزمنة الصّغيرة (الأمس، الغد) في اللّحظة الحاضرة، التي تساوي الزّمن الكليّ للبشريّة، وهو يوم اللقاء. ونراه في قصيدة أخرى يتفجّع:

قَدْ يَهونُ العُمْرُ إلّا ساعَةً   وَتَهونُ الأَرْضُ إلّا موضعا

(فالسّاعة) هي آنيَّةُ اللّحظةِ الحاضرة، التي تنوب عن العمرِ كلّه، فالعاشق الذي يختلسُ الوقتَ للقاء المحبوبةِ، إنّما يعاني من سرعة انقضاء الزّمن حينَ اللّقاء، فالمشاعر والذّهن يتذاوبانِ وينساحانِ خارجَ السّاعة الزّمنيّة. وإلى مثل ذلك، يمكن إحالة عدد من القصائد المغنّاة، التي أدّى فيها الزّمن الخاصّ دور البطولة، مثل: قصيدة "أغدًا ألقاك" للهادي آدم، فالدّالّ المركزيّ هو كلمةُ "غدًا"، أيْ: اليوم الثّاني الذي ينتظرُه الشّاعر:

أغَدًا أَلْقاكَ، يا خَوْفَ فُؤادي مِنْ غَدِ
يا لِشوقي واحْتراقي في انْتِظار المَوْعِدِ

ويكرّر "أغدًا" ثماني مرّات في استفهامٍ وتَصديةٍ ولوعة، لتنتهي القصيدة بالفكرة نفسِها عندَ أبيقورس والخيام، وهي اغتنامُ لذّة الزّمن الحاضر:

فارْحَمِ القَلْبَ الذي يَصْبو إلَيْك
فَغَدًا، تَمْلُكُهُ بَيْنَ يَدَيْكْ
وَغَدًا، تَأْتَلِقُ الجَنَّةُ أَنْهارًا وظِلّا
وَغدًا نَنْسى فَلا نَأْسى عَلى ماضٍ تَوَلّى
وَغدًا نَسْهو فَلا نَعْرِفُ لِلْغَيْبِ مَحَلّا
وَغدًا لِلْحاضِرِ الزّاهِرِ نَحْيا لَيْسَ إلّا
قَدْ يَكونُ الغَيْبُ حُلْوًا، إنّما الحاضِرُ أَحْلى.

كَذَلك، فما أغنيةُ "هذه ليلتي" لجورج جرداق، إلّا تجسيدٌ كثيفٌ حادٌّ لفكرة الزّمن الأبيقوري، الذي تمثّل في تبجيلِ "هذه ليلتي" حصرًا دونَ كلّ اللّيالي حيثُ لم يعد للماضي حضورٌ، ولا للمستقبل أملٌ، إنّما يطلب الشّاعر العاشق توقّف الزّمن عند (زمن تلك الليلة):

هذهِ لَيْلَتي وحلمُ حياتي   بينَ ماضٍ منَ الزّمانِ وآتِ
الْهَوى أنتَ كلُّهُ والأماني   فاملأ الكأسَ بالغَرامِ وهاتِ

ملءُ قلبي شوقٌ وملءُ كَياني　　　هذهِ لَيلتي فَقِفْ يا زَماني

نلاحظُ أنّ اللّذائذ الأبيقوريَّة الثّلاثَ: الزّمنَ الحاضرَ، والخمرَ، والحبيبةَ، تناغمتْ في الأبيات.

في الشّعر الأوروبيّ

لا يخلو شعرٌ في بيئة ثقافيّة من العالم من أنين الشّعراء من الموت والخوف منه، فيكون الرّدّ على ذلك استثمار الزّمن الحاضر المضمون الموثوق به.

يقول شكسبير:

What is love? It is not hereafter
Present mirth hath present laugher
What's to come is still unsure.

ويقول بن جونسون:

Come my celia, let us prove
While we may the sports of love
Time will not be ours for ever.

ويقول روبرت هيرك:

Tomorrow will be dying
The sooner will his race be run
And nearer he's to setting
That age in best which is the first
When youth and bloode are warmet
... Then be not coy., but use time

إنَّ شكسبير يرى الحبَّ في اللّحظة الحاضرة، ولا يضمن حضوره بعد ذلك؛ لأنّ القادم غير مؤكد، وبن جونسون يبتهل إلى حبيبته لتأتي إليه، ليقضيا أسعد الأوقات في تبادل الحبّ؛ لأنّ الزّمن لن يطول، ولن يبقى، فهو راحل لا محالة. وإلى مثلهما ذهب هربرت هيرك، بأنّ الغد سوف يموت، واللّحظة الحاليّة ماضية، أيضًا، فالعمر

هو الشّباب بدمائِه الحارّة، ولن يدوم لنا، فلنغتنم الوقت خير اغتنام، فلذّة الزّمن الحاضر مستمرّة في الأنين البشريّ، ولا سيّما في الشّعر؛ لأنّه حاضر مسروق من الأمس والغد؛ لذلك يشيع في الثّقافة الأوروبيّة القولُ: "Next is now".

ومن قبل ذلك، صاحت الشّاعرة الرّوسيّة تسيفيتايفا: "لا وقت في الحياة"، ثُمّ صاح درويش: "لا وقتَ في الوقت" ■



P11,12,14,15., A little Treasury of love poems، Edited by ary، wilkns Avanel, Books New York.

ترنيمة الحياة والعشق

أو بعض من هذيانات فيلسوف شاعر: "كتاب كليمنسيا" لسليم دولة

د. مصطفى الكيلاني/ تونس

الحال العشقيّة بين الكتابة والانكتاب

التَّرنيمَةُ، هُنا، هي إنشاد خاصّ، بوْح وتمتمة، بل تمتمات تُسكن سليم دولة في الكلام، والكلام الشعريّ تحديدًا بما يتخطّى عتبة القول أو الكتابة الشعريّة إلى الانكتاب تأكيدًا على أنّ اللّغة لا تُقيم في الإنسان، بل الإنسان هو القائم في اللّغة، حسب مارتن بوبر أيضًا عند تمثّله للاعبيّة كلّ من الضميريْن أنا وأنت متواصليْن ضمن مفهوم "التّلاقي" لديه[1]. لذا تتبدّى الكتابة بوحًا بالعشق، عشق كليمنسيا بالحياة، وعشق الحياة بكليمنسيا، في حين يرد الانكتاب بوحًا بصورة شبه هذيانيّة عند الاسترسال في عفويّة الكتابة بالرّغبة الجامحة في تحْقيق بعض من الارتواء الروحيّ والتخفّف من ثقل لحظة، بل لحظات قلقة استثنائيّة فارقة أمكن لسليم دولة الاقتراب من وهجها الدلاليّ تسمية عند ذكره في غير هذا الكتاب للفْظ "العلز"[2] مُدقّقًا ومُتمّمًا، ربّما، لمفهوم "القلق" الكيركغارديّ[3] وخصوصيّة "الدازيْن" الهيدغريّ[4] والإدراك القُصوويّ للحياة في التمثّل النيتشهيّ لها[5].

فحينما يستحيل البوح بمُجمل هذه الحال لتمكُّن النقصان بذات الكائن الإنسانيّ وذات اللّغة الّتي بها يتحدّد كُلّ من الوجود والموجود، يبحث الإنسان عن لغة أخرى هي الميتا- لغة، عن استعارات جديدة تُنحت من صلد الاستعارات الميّتة،

ببراديغمات حادثة لا تقتصر على الألفاظ والجُمل والصور والاستعارة السرديّة والتمثُّل والتمثيل بالأشياء، وعلى الإيقاع الظاهر والخفيّ، بل الأبعد خفاء من غير قطع مع الدلالة المتداولة حرصًا على بعض الفهم والإفهام؛ كي لا يغْرق الملفوظ في العتمة تمامًا.

ولأنّه لا إرواء ولا ارتواء بمجمل هذه الوسائل القوليّة، انتهج سليم دولة سبيل الإنشاد (التَّرنيم)، بالتّكرار الصوتيّ واللّفظيّ والتركيبيّ والدلاليّ والتدلاليّ (من التدلال- signifiance) لمقاربة حاله القلقة المتكرّرة هي الأخرى اختلافًا بلحظات متباعدة زمنًا، كالّذي أسلفنا.

وظاهر الترنيمة عبْر مختلف سياقات الكتابة زمانًا ومكانًا هو إعلان فرح، عشق، تلهّ عن واقع ثقيل ضاغط على النفس، وإخفاء في الآن ذاته لحال قلقة عميقة. وما استرسال ترنيمة "كتاب كليمنسيا" إلّا محاولة لإدامة "اللّحظة القلقة" باستئنافها مرارًا في سياقات زمنيّة مختلفة. والّذي ساعد الذات الكاتبة على هذا اللّون من الكتابة والانكتاب اسم "كليمنسيا" ذاته، هذا اللّفظ الواحد المشحون بزمنيّة خاصّة كأنّها الأبديّة، ووقعه في فراغ الورقة كوقع النطفة في دافئ عميق الرحم تتخلّق حياة لتستحيل إثر ذلك إلى وجود، فتنمو وتكبر إلى آخر ما به تكون الحياة حياة. وإذا كليمنسيا هي مختصر مُكثّف لما يعسر، بل قد يستحيل اختصاره بالمسمّى المتعدّد والمسمّى الواحد افتراضًا(6).

عشق،غبطة، غناء حدّ الانتشاء، وانتشاء بأداء شبه هذيانيّ وتمتمات جنون، ولواذ بالدّاخل بضرب من التلهّي عمّا حدث ويحدث في الخارج: هذه وغيرها هي بعض من سمات الحال الشعريّة احتفاء بِـ"كليمنسيا"- الاسم والرَّمز يتّخذ له صفة التَّرجيع (leitmotiv) بحركة دورانيّة امتداديّة انطلاقًا من هذا الاسم- الرَّمز وعوْدًا إليه ليتّخذ النصّ له صفة ما يشبه الجملة الدلاليّة الواحدة وإنْ تكثّر واسترسل، كـ"عذبةٌ أنت في صلوات في هيكل الحُبّ" لأبي القاسم الشابيّ أو "عيناك.." في "أنشودة المطر" لِـ"بدر شاكر السيّاب"، على سبيل المثال لا الحصر.

ترنيمة كليمنسيا بين زمنيْن وصدى "نشيد الأنشاد"

"كتاب كليمنسيا" هو كتابٌ- نشيدة بما يعنيه لفظ الكتاب من دلالة قدسيّة مرجعيّة على غرار "نشيد الأنشاد" في الكتاب المقدّس. فأنا- الشاعر المتكلّم في النشيدة شبيه بسليمان، وكليمنسيا "بشلمّيث" العاشقة والمعشوقة.

إلّا أنّ الحوار بين أنا وأنت في "نشيد الأنشاد" مُحيّن تناوبا واسترسالًا، في حين يفيض القول بمخاطبة الذَّكر للأنثى في القسم الأوّل من "نشيدة" سليم دولة ليعقبه استرسال بفائض القول أيضًا عند مخاطبة الأنثى للذَّكر في القسم الثاني، وحوار قائم بينهما إلى آخر النشيدة، لنتمثّل بذلك سياقات ثلاثة مختلفة بفعل اجتزاء الكتابة عبر زمنيْن متباعديْن مختلفيْن، لكلّ زمن وضعه الدالّ عليه بما قبل انتفاضة أو ثورة ديسمبر -2010 جانفي 2011، وما بعد هذا الحدث، إتمامًا للكتابة ثمّ مراجعة لها ليذهب النصّ في جزئه الأوّل إلى الإسماع، إلى البوح بالألم والقلق موصوليْن بعشق كليمنسيا، ويسعى في جزئه الثاني إلى السماع استمرارًا في العشق بما يتجاوز الألم إلى الأمل والقلق إلى الرغبة الجامحة في حياة جديدة. وإذا "كليمنسيا الجميلة" في تنامي حركة نصّ النشيدة تُضحي في الأخير "كليمنسيا التّونسيّة الجميلة"، بالحريّة تُنشد، فتدرك تخصيصًا وحدوثًا لواقع، فما كان حلمًا أضحى واقعًا. وكأنّ سليم دولة بعد أن طوّف بعيدًا في حلم كليمنسيا الناشئ (أوت 2004) واشتدّ به عشقها، فأمسى ألمًا ممضًّا وقلقًا غير محتمل انصرف عنه إلى "كتاب ديلانو شقيق الورد" ليصطدم بواقع كتابة آخر، ويتأذّى به، ثمّ يعاوده الحلم الأوّل تزامُنًا مع ما حدث واقعًا، فنطقت كليمنسيا وأنطقت في الجزء الثاني وخاتمة النشيدة.

"كتاب كليمنسيا"، من الحاشية إلى المتن

وللتَّرنيمة أو النَّشيدة، هُنا، بنية عامّة مزدوجة بحاشية مختصرة تمثّلت في مقتطف من "كتاب عجائب المخلوقات" للقزويني، ومفاده "إشارة العين..." حيث تظهر دلالة النقصان في تعريف الإنسان، ومتن بفتح "كتاب عجائب المخلوقات" على "كتاب كليمنسيا".

"فللعيْن" دلالة البصيرة لا الإبصار بالنَّظر الجُوانيّ بفتح الكتاب على عميق الدّاخل بالاسم الواحد المتعدّد (كليمنسيا)، وبالجملة الدلاليّة الواحدة أيضًا تتكرّر باطّراد. وعند تكرار هذا الاسم تُغالب الذات العاشقة النسيان، وتُداري قلقًا وألمًا عميقين، وتمارس لعبًا خاصًّا بالحروف، رقصًا متخيّلًا لا كأيّ رقص. وبين استدارة وأخرى، وبين بوح وآخر إشارات إلى تاريخ سالف وآخر حادث، إلى زمن وأبديّة، إلى اللّحظة/ اللّحظات تتواصل بفعل الكتابة ليستقرّ النصّ أخيرًا بالطباعة. ومختصر الترنيمة عشق ثمّ عشق ثمّ عشق، وبوح بالعاهة المتلبّسة بالكيان عند مخاطبة أنت-كليمنسيا:

"أنا المريض التونسيّ
المريض أنا
ولست أنت
المريضة
يا مروّضة الأوجاع التّونسيّة
يا قادحة الصوّان الكونيّة
لا طاقة لي للبكاء على هذا
المساء. سآوي الآن إلى رائحة الحبر"(7).

كذا التّرنيمة هي إعلان فرح رغم الوجع والحزن بإصرار الذات الشاعرة على ممارسة حرّيتها متحدّية كبتها، متلهّية عن الخارج باحتفال خاصّ داخل المنزوى اللّيليّ شبه المعتم الدافئ إخلادًا إلى نداء الرّغبة في الحياة بالكتابة والكتابة بالحياة.

الهوامش:

1. Martin Buber «Je et Tu » , préface de Gaston bachelard, France: Aubier, 1969.

2. " الضجر(...) شبه رعدة تأخذ المريض أو الحريص على الشيء، كأنّه لا يستقرّ في مكانه من الوجع، علز يعلز علزًا وعلزانًا، وهو علز، وأعلزه الوجع(...) والعلز ما تبعّث من الوجع شيئًا إثر شيء، كالحُمّى(...) والعلز: القلق والكرب عند الموت(...) العلز بالتحريك خفّة وقلق وهلع يصيب الإنسان(...) ويقال: مات فلان علزًا، أي وجعًا قلقًا لا ينام. قال الأزهريّ: والّذي ينزل به الموت يوصف بالعلز(...) يُقال: هو في علز الموت(...) والعلوز: "الموت"...
ابن منظور، "لسان العرب".

3. soernKeirkegaard, »traité du désespoir », Gallimard, 1949.

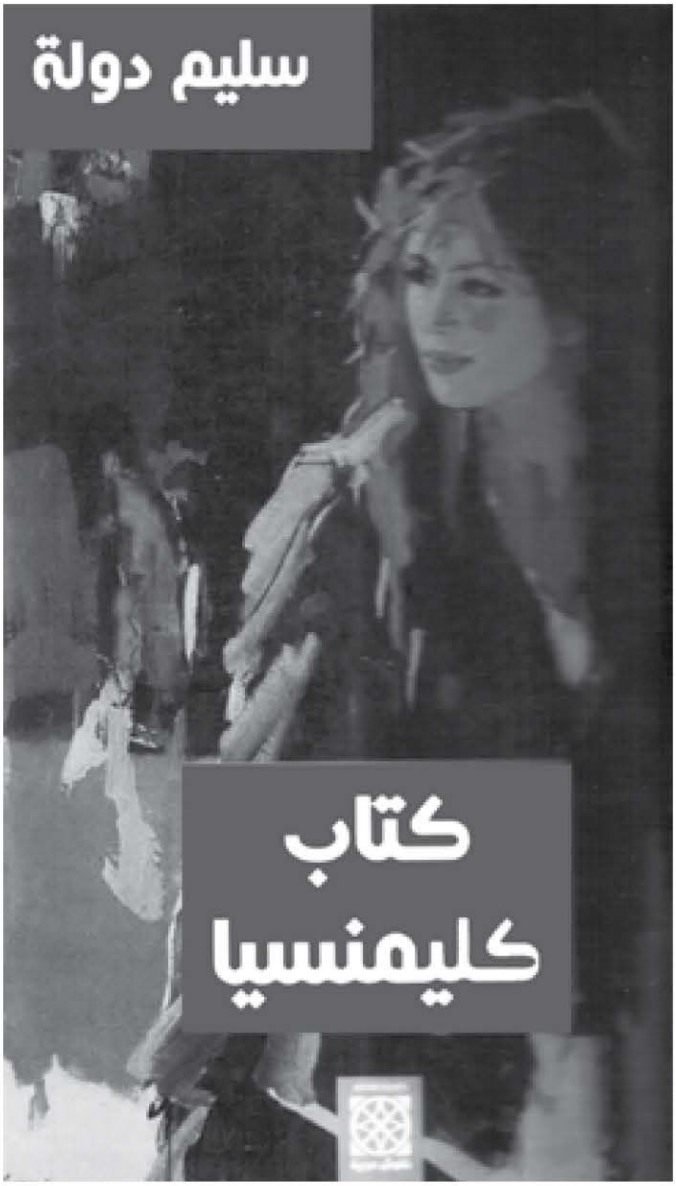
4. Martin Heidegger, « Etre et temps », Gallimard, 1964.

5. Friedrich Nietzshe, «Ainsi parlait zarathoustra », librairie générale française,1983.

6. كليمنسيا، كلاوفيتا، كليموزا، كليمي، كليمونانا، كليريتا، كلانسيا، ريتوشكا، كلاوفا، نوريتا، كوفيندانا، روتوشكا، أشوانجدا، كليما-سورا، كلاو-ستراتا، كلاووستا، ريريتا، فلاورا، فلاوريتا، روايتا، ريريتا، مراماريتا، رامورا، لينسيا، غاموغا، مغاموغانا، كيْد-

نيسا، كليما- طولوجيا، كليمنسيادا، كوفيندا، كليدورا، كلينسيا، كليموريتا، كلارينات، نوليرنسيا، كليمنسيا ذا، كليروستان، ريريكا، توليزنسيا، ريريتا، كليمورا، دورينا، كونفيدنسيا، ديزيرا، لينسيونيسيا، ليبيريتا...

7. سليم دولة، "كتاب كليمنسيا"، تونس: نقوش عربيّة، 2016، ص146-145 ■



تقنيّات الصَّدمة، وغرائبيّة التَّكوينات السرديّة وسرياليّتها

في مجموعة "شهيق طويل قبل أن ينتهي كلّ شيء" لـِ"هشام البستاني"

د. أماني فؤاد/ مصر

تُغَيِّرُ اللّغةُ في المجموعة القصصيّة "شهيق طويل قبل أن ينتهي كل شيء"(*) للقاص "هشام البستاني" مناخاتها التي اعتدناها للكاتب في مجموعاتِه السابقة الثلاث، إذ تُصارع المُفردة والتَّراكيب سكرات الموت، والغرق، والعفونة، والظّلم، في اللّحظة الغاضبة تلك؛ لحظة الكشف، لا تتجمّل الحقائق المُرّة.

تبدو اللغة سهلةٌ نسبيًّا، تعتمد على الكنايات ولا تميل للتأنُّق واللّعب على المجاز مثل المجموعات السّابقة للكاتب، بل تنحو كثيرًا إلى لغة الصّدمة، فالحقيقة أكثر فداحة من التّعبير عنها بالإغراق في المجاز، فلقد اتَّسع الخرق على الرَّتق أو التجمُّل، ومن الصعوبة بمكان أن تتأنّق اللّغة في الشّهيق الطّويل الذي يسبق انتهاء كلّ شيء. يقول الكاتب عن البحر، في قصته "الماء ساكنٌ دائمًا في القاع"، مقارنًا بين اللّاجئ العربيّ الذي يريد أن يصل للضفّة الأُخرى، ومواطن الضفّة الأخرى الغربيّ، الذي يريد أن يتحوّل البحر إلى محيط كبير يقضي على مَن يريدون الوصول إليهم من لاجئين: "البحرُ أبكمُ أعمى أطرش، لكنّ له أذرعًا ترفعها الرّيح، وأكُفًّا موجيّةً تقلب عاليها لتصير واطيها في لحظات. ويظلّ في غضبته تلك أصمَّ تحيطُ به هالةٌ من

رذاذِ عدم الاكتراث البارد، يفرض بها احترامه الثّقيل. مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا، ثم ينام ملء عينيه كطفلٍ بعد نوبةٍ من البكاء". يستخدم القاصّ في المقتطع السابق تناصّات مع الشّعر العربيّ القديم، مستعيرًا ما أطلقه امرؤ القيس على فرسه ليستبدله بوصفه للبحر، كما يغزل المقولات الفلكلوريّة الدّارجة بسرديّته ليمتصّ تلقائيّتها ويدفعها بنصّه فيجدلها بالحياة مثل قوله: "..وأكُفًّا موجيّةً تقلب عاليها لتصير واطيها في لحظات "

على صعيدٍ آخر، تتشكّل كثير من المشاهد القصصيّة بطريقة سرياليّة، مفتوحة لتعدُّد التّأويلات إذ تمتلك "الانفتاح الدلاليّ"، بداية من عناصر المشهد ذاتها التي تُحيل مباشرةً -من خلال موقعها داخل الكادر من حيث بؤرته، أو مقدّمته، أو خلفيّاته- إلى غرابة فكرتها، وتكوينها على ذلك النَّحو، مثل مشهد البطل/ اللاجئ الجالس على عامود وسط سفينة تاهت في البحر بعد أن سكر ربّانها، يقرأ في روايته، يأكل ويرشف الويسكي، من أعلى يلاحظ كل الفارّين، ثمّ يضطرّ للتبوُّل عليهم من أعلى، إذ لا مكان آخر ليفكّ نفسه! مبعث الجمال هنا يكمن في تخطّي الصّورة النمطيّة وفنتازيّتها، بغرابة التّكوين وما يدلُّ عليه من رفض وانفصال، وبما تفضي الدّلالة من عبثيّة ساخرة من الوجود.

مشهد غريب آخر يصوّره القصّاص لوضع "جواد"، الهارب إلى أوروبا في القصّة التي أخذت اسم وضعيّة البطل عند دخوله الحمّام العموميّ لمخيّم اللاجئين: "طافيًا في الهواء، بثلث انثناءٍ في الرّكبتين"، هذا الوضع المستحيل تحمّله إلا لوهلةٍ من الوقت، للحظاتٍ لن تطول، وحتمًا نهايتها مفزعة ومهينة: "لم يكن من الممكن أن أظلّ واقفًا في مكتب ضابط الهجرة. أمّا أن أظلّ طافيًا في الهواء فوق الكرسيّ بثلث انثناءٍ في الرُّكبتين فأمرٌ غير واردٍ وسيثير الكثير من الشّكوك. كان لا بدّ لي من الجلوس على الخراء". تلك المهانة التي يُسفر عنها الهرب إلى الغرب، واستحالة الشّعور بالكرامة، هي ما يريد القصّاص الإشارة إليه.

ربّما استدعَت مقولة "طافيًا في الهواء" تقنية المكان في هذه المجموعة، فلقد بدت الأرض/ "الوطن" مطلبًا تبخّر، وأصبح الوطن هو الأرض التي تجري بها دماءُ مواطنيها أنهارًا، فانقسمت البلاد -داخل النّصوص- لمدنٍ اشتعلت وضاعت، فأصبح البحر والهواء مصير ساكنيها؛ أو استحالت مدنًا مشوّهة غير قادرة على احتواء قاطنيها ولا استيعابهم أو التّأثير فيهم.

يرِدُ في قصة "إطلاق النّار على مدينة مقيّدة اليدين": "عندما يتحدَّث مَن هُم في عمر أبي عن أساتذتهم في المدرسة، تلمع أعينهم ويتذكّرون بحبّ أسماءهم الكاملة

ومناقبهم: (علّمونا كلّ شيء، كانوا جهابذة في مواضيعهم، أنيقين، مُسيَّسين، قادة. كانوا قساةً لكن مُعلّمين). أساتذتي؟ لا أتذكر أسماءهم. لا أتذكّر منهم سوى البهدلة. غلاظٌ كرهت بسببهم كلّ المواضيع التي درستها على أيديهم (...) كنتُ أحبُّ الصّيف: العطلة، مركز هيا الثّقافي، بناتُ مسبح المدينة الرّياضيّة الجميلات، هشام سميّي الأكبر مني ذو النّدبة الذي تبيّن -بعد أعوامٍ وأعوام- أنّه ضابط مخابرات اعتقلني ذات يوم قادم وصادر حاسوبي وكتبي (...) الثلج يندف، وأبي يقودنا إلى السيّارة فألمح -بطرف عيني- المدينةَ مُتكوّمةً على الأرض، يقف فوقها الرجال الثّلاثة، يُقلّبونها بأقدامهم".

لقد أفرزت السّنوات الأخيرة واقعًا، وذواتًا، منزوعي القيمة الفكريّة والجماليّة، حتى باتت المقارنة بين جيلين تبعث على المرارة، فبين صوتَي الحكي -الوالد والابن- يتجسّد فساد ما آلت إليه التغيُّرات، يرصدها الكاتب على شكل جثّة صار رجال الأمن والحُكم يلهون بمقدّراتها حدّ أنهم يقلبونها بأقدامهم؛ وهي ذاتها المدينة التي يصفها القصّاص في قصة أخرى عنوانها "أضرارٌ محدودةٌ بعد العاصفة" وكأنّها فتى مراهق، إذ يقول: "أحيانًا، عندما تعلقُ سيّارتي وسط الزّحام الخانق، تتحوّل المدينةُ إلى فتىً مراهقٍ يجلسُ إلى جواري، لا ينفكُّ يُصرُّ على ضرورة أن يحصل على حذاءٍ رياضيٍّ غالي الثمن بغرض التّباهي به أمام أصدقائه في المدرسة. الحذاء بشع، مُصمَّم للفشخرةِ لا للدّعك."، قصّة تشير -من خلال غرائبيّة الوصف والاستعارة- إلى تشوُّه وفساد المدن، وسعيها إلى التّحديث بلا روح أو معنى خاص يميّز هويّتها، مجرَّد شكلٍ جماليٍّ مفرغٍ من المعنى والهدف.

أمّا في قصّة "سَكِينة"، يقف القصّاص أمام لاجئين سوريّين في تركيّا، يرقصون ويغنّون في شارع الاستقلال الشّهير أغنية فيروز الشّهيرة "خِدني على بلادي"، ويُلاحظ: "أيتمّنون ذلك حقًّا؟" تصدمكَ الأفكار المُتتابعة: "هؤلاء لم يكونوا ليغنّوا أبدًا في شوارع مدنهم السّابقة. كانوا سيصبحون حينها طعامًا لسجونٍ تقتاتُ عليهم ببطءٍ وتمهُّل. وها هم هنا، يرقصون في الغربة القسريّة بِحُريّة غير منقوصة، يتذكّرون بأسىً بلادًا عذّبتهم ولفظتهم ليتسوّلوا على قارعة الطّريق باستحضار أوطانٍ تستمدّ قيمتها الوحيدة من المنافي". ملاحظة مؤلمة يصبح المكان الذي يلفظ مواطنيه فيها، ويستعبدهم، أو يفضي إلى موتهم في الهجرة والمنفى، حلمًا، حيث علاقة الفرد بالوطن شديدة التّعقيد، يبقى فيها الحنين همًّا مؤرِّقًا يخاتل كل مَن تغرَّب عن وطنه.

وتبرز أيضًا غرائبيّة الحدث، والعلاقات بين موجودات القصّة وشخوصها، ومن ثم شبحيّة صياغتها، في فوضى العلاقات الاجتماعيّة في القصة المسمّاة "التّفاحة

المُعلّقة على الشّجرة"، وفيها الزّوجة التي تُشعر بطل القصة بالخطأ الذي ارتكبه هو، الخطأ الأول، والثّاني، والمتكرّر دائمًا، يقول: "عندما أفكّر في الأمر، أفكّر حقًّا كما أفعل الآن، أوقن أنّ ما لم أتخلّص منه هو نفسي. أنا كنتُ خطئي الأوّل. خطئي الثّاني أنّني تزوّجتها". في تلك القصّة زوجة تحتقر الزّوج، ولا تؤمن به، وتراه غير ذي نفع، وتدّعي كُفره بدلالة نصوصه، بينما يبحث لها أهلها عن زوج آخر أميركي وهي على ذمّة الأوّل ما تزال. فوضى الصّلات تلك، وتردّي العلاقات الاجتماعيّة، لا تنفصل عن قصص الباب الأوّل: "كتاب الغرق"، فجميع موضوعات الكتب الأربعة خطوط متوازية، والمشهد الكليّ لها هو التردّي في أوضاع العرب على المستويات كافة: سياسيًّا واجتماعيًّا وقِيَميًّا.

أزمنة النُّكوص والتّكرار

هناك لعبة كبيرة يخلّقها القصّاص في سرديّة المجموعة مستخدمًا الزّمن، فيتوحّد الشخص الهارب من جحيم مذبحة تلّ الزّعتر عام 1976 على سفينة المتأنِّقين، مع الشخص الهارب من مذبحة حلب عام 2016. يتكرّر الشخص ويسكن زمنًا دائريًّا هو نصيب البشر في منطقة الشرق الأوسط من العالم، وبقدر استكانتهم للظلم، بقدر ما "يحقّقون" من الانحدار والنّكوص، فمرور الزّمن داخل النّصوص يُسفر دائمًا عن استفحال القُبح وافتقاد الذّوق: المزيد ثمّ المزيد من الفوضى والضّياع وعشوائيّة البشر.



كما الزّمن، تتشكّل الجمل السّردية في بعض قصص المجموعة وكأنّها دوائر، وكأنّ القصّ يعود على ذاته، ففي قصة "يوم مشؤوم من أوّله"، هناك مراكز ارتكاز محدّدة للقصة، شخوص وأحداث، تدور كل عناصر السّرد حولها؛ إذ يبدأ من النّهاية، ثم يعود لمقدّمات الحدث في حركة ارتداد زمنيّ ظاهرة، في صياغة تعتمد الإحالة البَعديّة، وكأنّ القصّ مثل إعادة عرض لشريط سينمائي بطريقة مرتدّة من الخلف، ثم تتصاعد الأحداث المتشابكة لتعود للنّهاية التي كانت بداية. البنت والدّبابة والقنّاص، الشابّ ومنظار البندقيّة والصّديقة والجرّافة ذات المخلب المعدني التي تهدم عمارة بجوار منزل الصّديقة، داخل حُطامها "دفترٌ رسَمَ فيه الولد ما تخيّله جرافةً تهدم بيتًا تخيَّلَهُ بيتَهُ"، والولد يقف إلى جانب العمارة المهدّمة مع أمّه، وسيحبّ -بعد أن يكبر- بنتًا هي ذاتها البنت التي بدأت بها القصّة، يقول بعدها: "الولدُ الذي خطب البنت -بعدما كبُرا، وخرجَ من السجن- كان قد ودّعها أوّل الشارع، وظلّ ينتظرها هناك حتى دخلت منزلها." قبل أن تخرج منه غاضبةً من أمّها غير الموافقة على الخطبة في اللحظة ذاتها التي يضع فيها القنّاص رصاصة في رأس الشاب في إعادة للحيوات ورجوعًا من آخر القصّة إلى أوّلها، وكأنّ تداخل القصص بين البشر وتشابهها هي كناية عن تكرار المرارات لنماذج بشريّة متكرِّرة في أوطان القهر والضّياع والهدم، إذ تعود نهايتها على مقدّماتها، وتصبح مقدّماتها نهاياتها.

في هذه القصّة القصيرة، ينفتح الزّمن بشكل انفجاريّ، ويصبح بلون وشكل زمن الرِّواية الممتدّ، لكن القصّاص يضغطه ويكثّفه (رغم اتّساعه) من خلال صياغة التّكوينات الأسلوبيّة، والقفزات، ليجعله يحمل البصمات المميّزة للقصّة القصيرة.

طوى الكاتب الأحداث سريعًا، بادئًا الحكي من النّهاية إلى البداية التي تعود بدورها إلى النّهاية مرّة أخرى في اقتصاد سرديّ للصّياغات، وسرعة إيقاع لحركة الزّمن.

في قصة "النّهاية" ينتهج القصّاص أسلوبًا سرديًّا يُرجئ النّهايات لمستقبل زمنيّ قريب، فقط يستمهلها ساعات في خاتمة بديعة للمجموعة: "شابٌّ في العمارة حيث الحفلة لا يريد أن يسمع الأخبار. يتنكّد نهاري، يقول. اليوم ستوفّر الطائرات المقاتلة النفّاثة شقّته إلى يوم آخر، ويرقص الجميع. واليوم الآخر سيأتي غدًا، وستصير الشقّة شيئًا من ضمن الأشياء الذّاهبة إلى الجحيم". لم يعد السّواد هنا يلفّ الماضي والحاضر فقط، بل صارت حلكته تلوِّن المستقبل أيضًا ■

*هشام البستاني، شهيق طويل قبل أن ينتهي كل شيء، قصص، دارالكتب خان، القاهرة، 2018.

المُدَوّنات اللغويّة وتحليل الخطاب[1]

د. وليد العناتي/ الأردن

يُظهِرُ النَّظر الدَّقيق في تاريخ تحليل الخطاب أنَّهُ حقل معرفي حديث نسبيًّا؛ فحضوره الرَّسمي في الدَّوائر البحثيّة والأكاديميّة الحديثة قريب من ستة قرون منذ نشر هاريس مقالته الشهيرة في تحليل الخطاب. ولكن حداثة تحليل الخطاب لم تَحُلْ دون تحقيق حضور رصين تجاوزَ حضور كثير من المعارف الكلاسيكيّة المعروفة.

ويدين تحليل الخطاب في منجزه هذا إلى أساسه المعرفي المتين؛ إذ انفتح بُعيد تأسيسه على المعارف الأخرى؛ فاستفاد من "تضافر المعارف" و"تداخل الحقول والاختصاصات" و"تَمثُّل ثنائية الشّكل والمضمون" على نحو لافت. فإذا تفحَّصنا مُنْطَلَقَ "تَضافُر المعارف"، مثلًا، وجدنا أنّ تحليل الخطاب يستمدّ رؤاه وتطبيقاته من علوم مختلفة؛ فهو يستمدّ أطروحاته من اللسانيات النظرية التي استنفدَتْ دراسة عناصر اللغة (الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية...إلخ) بالوصف والتّحْليل والتَّمْثيل والتَّعْليل. وهو يَسْتَمِدُّ من اللسانيات الاجتماعية نَظْرتها العامة إلى اللغة؛ أنها ظاهرة اجتماعيّة عُرْفِيَّةٌ تُعَبِّـر عن التَّنْظيم الاجتماعي والسّلوك الاجتماعي والثقافي المتعارف في المجتمع؛ وبذلك يكون الخطابُ ممارسةً اجتماعيّةً

(1) شكر موصول للدكتور محمد خطابي والدكتور محمود الشافعي على قراءة مخطوط المقال وإبداء ملحوظاتهم.

خالِصةً تُعَبِّر عن مَقاصِدَ وأهدافٍ مَخْصوصة، ويُعَبِّر في أحد جوانبه عن الانتساب إلى فئة معيَّنة يَجْمَعُها وينظِّمُ علاقاتِها المِهْنيَّة "مُجْتَمَعٌ خطابيٌ" ذو أعرافٍ وتقاليدَ لغويةٍ مُسْتَقِرَّة.

ويَسْتهدي تحليل الخطاب باللسانيات النّفسية المعرفية بوصفها الكاشف عن آليات استقبال اللغة ومعالجتها وتَفَهُّمها واختزانها انتهاءً باكتسابها ثُمَّ إعادة إنتاجها من جديد؛ وخير ما يمثّل ذلك النظرياتُ اللسانيةُ النفسية التي تفسّر عملية قراءة النصوص وتلقيها وتَحليلها وتفكيكها وتَفَهُّمها ومن ثَمَّ اتِّخاذ الاستجابة المناسبة أو المطلوبة، وأبرز هذه النظريات نظرية الأطر المعرفيّة؛ ومفادها أنَّ قارئ النَّص لا يُباشِرُ النَّصّ خاليًا من أيّ زاد معرفي أو معرفة بالنَّص وموضوعه؛ وإنَّما يحمل معه أُطرًا عامَّة لموضوع النص وبنيته وأعرافه الشكليَّة، وهذه الأطر العامة أو المعرفة القَبْليَّة المشتركة تتفاعل مع محتوى النَّص، ويُسْلِمُ هذا التفاعل إلى تلقي النَّص وفهمه.

تجاوز تحليلُ الخطاب الإنسانيّاتِ إلى العلوم الطبيّة والعلوم الدقيقة؛ فقد وجد المشتغلون بأمراض الكلام واللغة سندًا قويًا في إجراءات تحليل الخطاب وتدابيره العمليّة في دراسة أعطاب الخطاب المنطوق والمكتوب التي تتجاوز الكلمة إلى بنية الخطاب وغرضه، وهي أعطاب مُفضية إلى سوء الإفهام والتواصل مع أبناء المجتمع على وفق أعرافه التواصليّة المستقرّة.

ووجد الشغوفون بالدراسات اللسانية الموسَّعة والاستقصائية في "لسانيّات المدوّنات" أدواتٍ نافعةً لاسْتِقصاء أبعاد الخطاب وتجلّياته ووظائفه في المنطوق والمكتوب.

والمُدَوَّناتُ اللغويّة جَمْع من النَّصوص اللغوية المُهيَّأة للمعالجة الحاسوبية؛ والمقصود بذلك أن هذه المدوَّنة قد بُنِيَتْ لتحقيق أهداف محدّدة[2]، وزُوِّدتْ بأدوات تحليل حاسوبية تَضْمَنُ تحقيق تلك الأهداف. والمُدَوَّناتُ مرنة مرونة كبيرة من حيث حجمها وأغراضها وأدوات المعالجة الحاسوبية. ولعلَّ تَقَدُّم تقنيات الحوسبة والتخزين والاسترجاع تَجْعَلُ كُلَّ مادة مطبوعة مادة خامًا صالحةً لبناء مدوَّنة لغوية؛ فكل صحيفة أو مجلة ثقافية ورقية يمكنها بناء مدوَّنتها اللغوية الخاصة؛ حتى إذا ما أرادت دراستها وتحليلها كان ذلك أمرًا ميسورًا.

---

(2) انظر الكتاب الممتاز: المدوّنات اللغوية بناؤها وطرائق الإفادة منها، صالح العصيمي (محرر)، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز لخدمة اللغة العربية، الرياض، 2015.

وتنطلق فكرة المدوَّنات اللغوية من نظرية التَّباين اللّغوي في اللسانيات الاجتماعية[3]؛ فاللغة تتنوّع في مفرداتها وتراكيبها وأساليبها وفقًا لعوامل متعددة من أهمها القَصْد التواصلي في سياق محدَّد، وعلى هذا فإنَّ أبنية النصوص الشكلية تتفاوت وفق نوعها النَّصيّ ومقاصدها التواصلية، ويترتب على ذلك تباين في المفردات والأساليب والتراكيب النحوية؛ فثمة تباين بين وَصْفةٍ طبِّيَّة ووَصْفَة طعام، وثَمَّة تبايُن بين مرافعة قضائية ومقالة نَقديَّة...إلخ.

ولا شكّ في أنّ لسانيات المدوَّنات تعدُّ منعطفًا منهجيًّا كبيرًا في الدراسات اللسانيّة؛ ذلك أنَّها:

- نَقلةٌ نوعيَّة في النَّظر اللغوي من حيث انطلاقه من دراسة اللغة في واقع الاستعمال.
- نَقَلَت الدَّرس اللسانيّ من النَّظر في عدد محدود من النصوص إلى معالجة عدد ضخم قد يصل ملايين النصوص.

وهكذا فإنَّ لسانيات المدوَّنات هيَّأت للباحثين في كثير من العلوم المعاصرة أداة منهجيّة أقرب إلى تمثيل واقع اللغة وأصالة استعمالها، وهو ما يمكن لكثير من المؤسسات والهيئات استثماره والانطلاق منه لغايات استقصائيّة متعدِّدة تنتهي إلى اتخاذ قرارات مصيريّة في الإدارة والاقتصاد والتربية والسياسة.

ويعدُّ تحليل الخطاب أحد المجالات التي يمكنها الانتفاع بلسانيات المدوَّنات انتفاعًا ينتهي إلى قرارات قد تكون حاسمة في الممارسة التربويّة والسياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة. وفي ما يلي أقدِّم إطلالة عامة على جوانب من استثمار المدونات في تحليل الخطاب[4].

تحليل الخطاب وتعليم اللغة

لعلَّ التطبيقات التربويّة تكون أبرز نتائج توظيف المدوّنات في تحليل الخطاب؛ ذلك أنَّ مستخلصات النَّظر في المدوَّنات اللغويّة تفضي إلى نتائج مهمّة تَخْدِم مناهج تعليم اللغة خطابيَّة التَّوجيه[5]، فالمدوّنات تقدِّم لنا:

(3) مايكل ستابس، المدونات اللغوية، في كتاب "المرجع في اللغويات التطبيقية"، تحرير: ألين ديفز وكاثرين إلْدَر، ترجمة ماجد الحمد وحسين عبيدات، منشورات جامعة الملك سعود، ص128-103.

(4) تقتضي قواعد النَّشر في المجلة الالتزام بعدد محدود من الكلمات؛ ولعلي أستكمل القول في الموضوع في مقالة أخرى.

(5) كُنْتُ نَشَرْتُ في مواضعَ متفرقةٍ بحوثًا اختصّت بتحليل الخطاب وتعليم اللغة، منها: تحليل الخطاب وتعليم الإنشاء للناطقين بغير العربية، وتحليل الخطاب وتعليم مفردات العربية للناطقين بغيرها، والمدونات اللغوية ودورها في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها... مشروعات مع وقف التنفيذ.

- قوائمَ بالمفردات والتراكيب اللغوية الشائعة ولاسيّما الكلمات ذات الوظائف الخطابية في النَّص؛ كأنْ تَدُلَّنا المدوَّنة على المفردات الدالّة على الوحدات الخطابيّة والحدود الفاصلة بينها، والمفردات التي تسُدُّ مَسَدَّ الأعداد الترتيبيّة...إلخ.
- تنوُّعًا كبيرًا من العلاقات الدلاليّة للمفردات في سياق الخطاب كالمتلازمات اللفظيّة، وتَوافُق الكلمة مع غيرها من المفردات، وحصر الحقول الدلاليّة المتواترة في النصوص وتصنيفها بحسب أنواعها وأشكالها.
- أنماطًا تركيبيّة ونحويّة واقعيّة تَظْهَرُ في النُّصوص، ويمكن أن تكون هذه التراكيب شواهِدَ وأدلَّةً على نوع النصّ وطبيعة الخطاب؛ فتكرار التركيب الشرطيّ سِمةٌ مميزة للنصوص القانونيّة مثلًا.

وهذه التطبيقات التربوية للمدونات في تعليم اللغة خطابيّ التَّوْجيه للتمثيل حسب.

دراسات الترجمة وتحليل الخطاب المقارن

تنطلق دراسات الترجمة وتحليل الخطاب المقارن من المدونات ثنائية اللغة التي تتألف من جَمْع كبير من النصوص بلغة ونظائرها بلغة أخرى.

إنَّ هذا النوع من المدوَّنات يفضي بنا إلى الوقوف على وجوه الاختلاف والاتفاق بين اللغتين من حيث بنية النَّصّ، والتراكيب النحوية، والأساليب، انتهاءً بتداوليّة النَّص المترجم ومدى التكافؤ بين النَّصين. وتُسْلِمُ هذه المُسْتَخْلَصاتُ جميعها إلى خدمة تعليم الكتابة والإنشاء في اللغة الأجنبية، وبناء برامج ترجمة آليّة دقيقة تأخذ بعين الاعتبار تلك الاختلافات البنيوية بين اللغتين. كما يفضي تحليل الخطاب المقارِن هذا إلى دراسة أساليب الترجمة، وعثرات المترجمين وأخطائهم.

التَّحليل النَّقديّ للخطاب(6)

وهو يجمع بين تحليل الخطابات لغويًّا والكشف عن خلفيّاتها الخبيئة؛ فهو منهجٌ في تفكيك الاستعمال اللغوي والنَّصيّ مستقصيًا ما خفي فيه من هيمنة وتحيُّز وتسلُّط. ولا تتوقف مقاصده عند فضح المُحَرِّكات الفكرية للبنية اللغوية والمفردات والنصوص، ولكنَّه يمكن أن يكون كاشفًا لرؤى اجتماعيّة واقتصاديّة مُهَيْمِنة تَسْتَعْلِنُ في اللغة.

(6) مرادف المصطلح (Critical Discourse Analysis) ومختصره CDA. وقد آثرت هذا المرادف على (تحليل الخطاب النقدي) هربًا من الالتباس بالتحليل المعتني بالخطاب النقدي.

وظاهرٌ أنَّ المدوّنات تقدِّم خدمات عظمى لهذا التحليل النقدي؛ فهي تمكِّن من الوقوف على كثير من الممارسات الخطابية المنبئة بسلوك اجتماعي أو اقتصادي ما بالنظر إلى عدد النصوص والممارسات اللغوية المجموعة؛ وهذا بلا شك أداة كاشفة أصدق من استطلاعات الرأي الموجَّهة والمعتمدة على عدد محدود من العينات مقارنة بالمجتمع أو الفئة المقصودة من التحليل.

وتشبه هذه المهمّة النتائج التي تُصدرها محرّكات البحث العالميّة حين تشير إلى أكثر الكلمات تكرارًا في البحث في دول العالم أو دول محدَّدة. ولنتّخذ مثالًا واحدًا ولنجعله مثالًا اقتصاديًّا؛ هَبْ أنَّ شركة الاتصالات أرادت التعرُّف على آراء الناس في خدماتها؛ فهل تلجأ إلى استطلاع الرأي أم تُراجِعُ موقعها على الشابكة؟

إنَّ بناء مدوَّنة تحتوي جميع الآراء والتعليقات على الخدمات وبتصميم أدوات بحث دقيقة يمكّن الشركة من التوصُّل إلى آراء الزبائن والمشتركين الحقيقيّة؛ فالبحث عن الكلمات التقييمية ورصدها (الثناء والإعجاب أو الذم والقدح) يقدِّم للشركة دليلًا قويًّا على صورتها لدى الزبائن، ولمزيد من التثبُّت يمكن البحث عن توافُقات الكلمات التقييميّة مع اسم الشركة (قبلها وبعدها) أو الخدمات المقدَّمة.. مثلًا:

السرعة عند (ش) ممتازة.

السرعة عند (ش) جيدة.

السرعة عند (ش) هزيلة.



وعلى هذا النَّحو، فإنه يمكن للشركة (ش) اتِّخاذ قراراتٍ حاسمة تتعلَّق بسياساتها وخدماتها بناءً على استقصاء يتمتَّع بالعفويّة والتلقائيّة والشفافيّة والصدق، وصولًا إلى منتهى غاياتها الرِّبح وإرضاء الزبائن! ■

كلامٌ في الشِّعر

نزار عوني اللبدي/ الأردن

قَبْلَ البدء في هذا الموضوع، أرجو التَّنويه أنه ليس من حق أحد أن يكون قيِّمًا على هذا الفنّ الرّاقي، ومع ذلك، فلا يجوز ترك هذا العالم الرائع (الشعر) سائبًا دون حدٍّ أدنى من الحراسة والسَّهر على حمايته من كلِّ عابر سبيل يعتقد أنه أهل له وقادر عليه، لمجرَّد أنه يحمل قلمًا ما، ويصفُّ كلماتٍ ما، ويلقيها في وجوهنا على أنها شعر. ولعلَّ ما فتح الأبواب واسعة أمام كلّ مَن يظنُّ بنفسه الشِّعر هو غياب النَّقد الجاد والمُحايد والعميق لِما يُنشر في كلّ مكان من إنتاج هذا الجيل تحت اسم الشِّعر خاصّة، والأدب عامّة.

إنَّ الشِّعر فنٌّ له خصائصه ومزاياه وحدوده التي ينفرد بها عن غيره من فنون الكلام، والشاعر إنسان حباه الله ميزةً خاصة في إبداع هذا الفن، بما يجعله مختلفًا عن غيره من الفنون.

وإذا اتَّفقنا على ذلك، فلنبدأ في البحث عن خصائص الشعر ومزاياه وحدوده. وهي ليست بعيدة عن متناول كل مهتمّ بأدب أمته وتراثها. فالشعر في أبسط حدوده هو: كلام موزون مقفّى ذو معنى. وإذا أردنا التوسُّع والتعمُّق، تجاوزنا هذا الحدّ إلى ما يميِّز الشعر الحقيقيّ من مجرَّد نَظم الشعر.

فالصحيح أنه ليس كل كلام موزون مقفّى ذي معنى هو شعر بمعنى الشعر، فلا يمكن اعتبار ألفيّة ابن مالك في النَّحو والصَّرف من باب الشعر، وإن كانت كلّها كلامًا موزونًا مقفى ذا معنى، فهناك فرق كبير بين مجرَّد بناء بيت باستعمال مواد البناء

فيه وإعطائه شكل البيت، وبناء بيت باستعمال مواد البناء وإعطائه شكل البيت مع جعله تحفة فنيّة. كما أنَّ هناك فارقًا بين قول ابن مالك مصنفًا أنواع الكلام إلى اسم وفعل وحرف:

كلامنا لفظ مفيد كاستقِم   اسمٌ وفعلٌ ثمَّ حرفُ الكَلِمْ

وقول المتنبي يصف الحمّى حين أصابته:

وزائرتي كأنَّ بها حياءً   فليس تزور إلّا في الظلامِ
بذلتُ لها المطارف والحشايا   فعافتها وباتت في عظامي

كما أنَّ هناك فارقًا بين قول السيّاب في قصيدته "الأسلحة والأطفال":

"رصاصٌ" لمن كلّ هذا الرصاص؟
لأطفالِ كوريَّةَ البائسين
وعمّال مرسيليا الجائعين
وأبناء بغداد والآخرين
إذا ما أرادوا الخلاص
حديد رصاص رصاص رصاص!!

وقول السياب نفسه في قصيدته "أنشودة المطر":

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئنّ والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج منشدين
مطر.. مطر.. مطر..

فكلّ ما تقدّم: كلام موزون مقفّى ذو معنى، ولكن هناك فرق كبير بين كلام ابن مالك وكلام المتنبي، فالأوَّل نظْمٌ موقَّعٌ لمعنى نحوي، لا روحَ فيه ولا فن، والآخر

شعر يصوِّر الحمّى وكأنها امرأة عاشقة تزور المُصاب بها ليلًا ولا ترضى إلا بالتغلغل في عظامه، رافضةً ما يُبذل لها من الفراش. وللصورة ظلالها وأبعادها لِمَن شاء التأمُّل.

وكذلك في شعر السيّاب، فهو في قصيدة "الأسلحة والأطفال" يكتب منشورًا سياسيًا منبريّ اللهجة مباشرًا، وإن كان ذا وزن وقافية ومعنى، إلا أنه لا يرقى فنيًّا إلى مستوى ما جاد به في (أنشودة المطر) من تصوير شعري شفّاف ومركّب لمعاناة العراق من خلال تماهيه مع المطر عبر النص كاملًا، واستعماله لأسطورة تموز وعشتار دون أن يتطرَّق لها لفظًا، وإنّما وظّف معناها ومفهومها في النص (مفهوم البعث بعد الموت) وانتشار الحياة بعد الفناء.

انظر إلى روعة التَّصوير: (أكاد أسمع النخيل يشرب المطر). منتهى الشفافية في ظنّي!

إذًا، فكَوْن الكلام (موزونًا مقفىً ذا معنى) لا يكفي لاعتباره شعرًا بأيّ حال من الأحوال، ولا بدَّ من احتوائه على سماتٍ أخرى إلى جانب الوزن والقافية والمعنى، ليكون شعرًا حقيقيًا.

فما هي هذه السمات!؟

الشعر كغيره من النشاطات الإنسانيّة، لا بدَّ له من حدود يقع ضمنها في نهاية الأمر، حتى نتمكّن من تمييزه (عند قراءته أو سماعه) عن سواه من فنون القول، وإلّا ما عاد له مزية خاصة، وغدا كلّ ما يمكن أن يُقال، يمكن أن يسمّى شعرًا إذا دعاه صاحبه بذلك.

لا بدَّ من وجود سماتٍ معينةٍ خاصةٍ، نستطيع من خلالها أن نميِّز نصًا كتابيًا ما بأنه (شعر). قد نختلف على عدد هذه السمات ونوعيتها ووجوب توفُّرها جميعها أو توفُّر بعضها في النص، إلّا أنه في المحصلة لا بدَّ من الاتِّفاق على هذه السمات ووجوب اتِّصاف الشعر بها ليكون شعرًا.

إنَّ إجماع أقوال النقّاد العرب من لغويين وفقهاء وفلاسفة وشعراء، لا يخرج عن أنَّ الكلام ليكون شعرًا، لا بدَّ له من التميُّز عن سواه من فنون القول بما يأتي:

1. أن يكون كلامًا ممّا يتعارف عليه أبناء اللغة العربية من الكلام المبين الدال على المعنى الذي جُعِلت ألفاظ اللغة له.

2. أن يكون موزونًا: أي مقسَّمًا إلى وحدات صوتيّة معيَّنة أو إلى مقاطع صوتيّة تُعرف بالتَّفاعيل، بقطع النَّظر عن بداية الكلمات أو نهايتها. وقد أعطت أكثريّة الدارسين هذه السمة الأهميّة الكبرى في تمييز الشعر عن غيره من فنون القول. وهو أمر يرتبط بخاصية الوزن نفسه من حيث تأثيره الذاتي في المتلقي، خاصة حين يُغنّى أو يُلقى

إلقاءً من الشاعر.
3. أن يكون مقفىً: وتتكوَّن القافية من حرف أساسي ترتكز عليه يُعرف باسم (الرويّ)، وهو آخر حرف صحيح في البيت تُبنى عليه القصيدة. أن يكون هذا الكلام الموزون المقفى دالاً على معنى، وهذه السمة هي من نافلة القول في تحديد سمات الشعر.
4. أن يتميَّز باستعمال الشاعر للتصوير والخيال في التعبير عن نفسه، باستعمال أساليب البلاغة المختلفة من تشبيه واستعارة ومجازات على اختلاف أنواعها، وأن يتَّسم بالغموض والخفاء المختصين بالشعر دون النثر المختص به الوضوح وسهولة التناول.

وقد كان من هؤلاء النقاد من قرّب بين الشعر والنثر، فرأى بعضهم أنَّ أصل الكلام نثر، حتى إذا اختير له اللفظ والقوافي والوزن المناسبة جميعًا أمكن أن يكون شعرًا. ورأى آخرون أنَّ الشعر مادة النثر وأصل له، فإذا أُريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من الشعر شيئًا بعد نثره أو ردَّ المنثور إلى الشعر.

إلّا أنَّ هؤلاء جميعًا لم يقدِّموا برهانًا على آرائهم، إلّا نثرًا للمنظوم من صنعهم، فيه تعمُّلٌ، ويفتقد الروح الأدبي المرهف، ولم يجرؤ واحد منهم على نظم المنثور قط.

وكان من أسباب اضطراب الآراء حول الشعر والنثر وهذه العلاقة بينهما، ظهور النثر الفني متمثلًا في المقامات والرسائل الديوانيّة والإخوانيّة والأدبيّة وغيرها من فنون النثر في التراث العربي، فقد كان يبدو في منزلة بين المنزلتين، فيه من الشعر الصُّوَر ومن النثر الشَّكل، وربَّما كان مصطلح (القول الشعري) الذي استعمله الفارابي عند بحثه في الشعر مخرجًا لهذه المشكلة، لأنه يمكن أن يُدخل ذلك النثرَ الفني في حيّز الشعريّة، ويضع معايير أخرى للشعريّة غير الوزن، الذي اعتبره أكثر النقاد الخصوصيّةَ الأولى للشعر.

وقد دفع هذا بعض النقاد إلى تقسيم فنون القول إلى: نثر- قول شعري- شعر، جاعلين من النثر الفني المتميِّز بالصُّوَر واستعمال اللغة الفنية في التعبير في موقف وسط بين النثر والشعر، تحت مسمّى (القول الشعري)، إلا أنه لم يجعله شعرًا بحال من الأحوال لافتقاره إلى الوزن.

أريد أن أتوقف هنا قليلًا قبل الخروج من الموضوع، لأتحدث عن موقفي الخاص من القافية.

فالقافية بالمفهوم القديم لها كانت خاتمة البيت الشعري، ينتهي معنى البيت عندها، وهي ملزمة للشاعر على امتداد القصيدة، لدرجة أنَّ القصائد كانت تُنسب

إلى قافيتها، فيقال: قصيدة ميميّة، أو رائيّة، أو سينيّة، إلى آخره.

ولا شكَّ أنَّ للقافية جمالًا خاصًا، وأهميّة عالية في إغناء القصيدة بالموسيقى الخارجيّة، هذا إلى أهميَّتها في معنى البيت، إذ يجب أن تكون عضويّة فيه، وليست مفروضة عليه لمجرَّد توحيد الإيقاع. إلا أنها في بعض الأحيان تشكِّل قيدًا ثقيلًا على الشاعر، ولعلَّ القافية وشروطها القاسية هي أهمّ ما دفع روّاد قصيدة التفعيلة (الشعر الحُرّ) للخروج على النَّسق الشعري التقليدي من بحور الشعر المعروفة إلى عالم التفعيلة الواحدة وحرية الانسياب في كتابة الشعر خارج إطار (الإشارة الحمراء).

ومن هنا، فلستُ أرى في كتابة الشعر الحُرّ أن يتقيَّد الشاعر بشرط القافية، دون أن يعني ذلك مطلق التخلُّص منها، فهي لا بدَّ أن تفرض حضورها على الشاعر الحقيقيّ، لأنَّها في جوهرها سمة موسيقيّة لازمة بشكل أو بآخر للشعر، ولكنَّ هذا الحضور لا ينبغي أن يكون إلزاميًا وقيدًا لا خلاص منه في القصيدة الواحدة، وإنَّما هو قيد اختياريّ يستعمله الشاعر حين يراه يخدم نصّه بما يراه مناسبًا ■



علاقة المُبدع بالنصِّ الشعريّ
عرار - قراءة جديدة

د. أحمد عودة الله الشقيرات/ الأردن

يُشَكِّلُ النص الأدبيّ، والشعريّ خاصّة، في التصوُّر النقدي المعاصر أحد الأركان الثلاثة التي تشكِّل الظاهرة الأدبيّة، وهي: المبدع والنص والمتلقي. ولعلّ هذا الموقع المتوسط للنص يشير إلى عمق علاقته، بالذي بعده وبما قبله. ويشير -وهذا هو الأهمّ- إلى ثقله ما بين هذه العناصر ورجاحة وزنه. أمّا ما قبل التص وما بعده، فأمر تتباين فيه مواقف الدّارسين، ففي حين يؤكد فيه دارسون أهميّة المبدع، يلغي دارسون آخرون مثل هذه الأهميّة، وفي حين لم يكُن للقارئ من الرّتبة مثل ما للمبدع، نجد في حين آخر رتبة الأوَّل تُزاحم رتبة الأخير وتغالبها.

ما المنهـج؟

النص الأدبي وجود لغوي يقوم على وظيفة جماليّة احتكارها لغويّ. أي ليس باجتماعيٍّ أو نفسيٍّ أو تاريخيّ. وهذه كلها تُعزل بعيدًا عن النص -وإن وُجدت فيه- لأنَّ وجودها عرضيٌّ وثانويٌّ وليس هدفًا للعمل الأدبي والشعري فيه خاصة. والقيمة الأولى في النص تعود للغة؛ لأنَّ عدم توافرها يجعل وجود القصيدة محالًا. أضف إلى ذلك أنَّ هناك من النصوص ما هو مجهول المؤلِّف أو المبدع دون أن يُنقص ذلك من قيمتها بحالٍ من الأحوال.

والنص شكل من أشكال الإنجاز اللغوي يقيمه نظامه الخاص، وهو لأنه كذلك، فإنه يستغني بلغته عن غيره[1].

صلة المبدع بالنص

سواءً أكانت صلة المبدع بالنص قويّة أم غير قويّة، وسواءً أكانت هذه الصلة ذات نفع في القراءة أم لم تكن، فإنّ الذي لا شكّ فيه أنَّ الالتفات إلى هذه الصلة وتقدير فاعليّتها في عملية القراءة أمرٌ لافتٌ... وبعبارة أخرى فإنَّ معرفة المبدع قد تكشف في أيّ قراءة للنص عن فهم أعمق له، تمامًا كما أنّ النص في أيّ قراءة له قد يكشف هو الآخر عن ذات مبدعه، وإنّ أيّ قراءة للنص ستظل في نقص إن لم تهتمّ الاهتمام الواجب بكلّ ما يضيء جوانبه[2].

لا بدَّ للنّاقد من معايير وقِيَم

يعاني النقد التحليلي التشريحي أزمة بالنِّسبة إلى الشعر الحديث، ذلك لأنه يحاول أن يفسِّر ويحلِّل، بينما قسم كبير من هذا الشعر يستعصي على التحليل والتفسير، وأنَّ هذا الناقد يتقدَّم من الشعر مزوَّدًا بقِيَم ومعايير ومقاييس ألفها، ودَرَجَ على استعمالها، وأنه لا يستطيع أن يتخلّى عنها، لا لجمودٍ فيه، أو انغلاقٍ في نظرته، بل لأنه يعجز أن يطوِّر كل يوم قيمة جديدة، لو كان تقييم الشعر الحديث، أو ذلك الجانب منه، يعتمد قيمًا جديدة. ثم إنه لا يستطيع أن يعمل دون قِيَم في ميدان يرفض كلّ تقييم "من الخارج".

وإنّ غاية ما يمكن لهذا الناقد أن يقوله هو أن يبيِّن ميزة الشعر بخروجه على المألوف، أو أن يصوغ نقده في شكلٍ شعريّ، فيصبح النقد لونًا من الشعر، يتحدَّث فيه الناقد بلغة شبه خاصّة، خارجة عن حدود الفهم أو الحيِّز العقلي أيضًا. وقد شاع هذا اللون من النقد، في الأيام الأخيرة، حتى كاد يحجب ما عداه. وهو لا يلغي دَوْر الناقد حسب، بل يوقع الدراسات الجامعيّة للشعر، في ظلّ الاستخفاف والاستهانة[3].

أهميّة المنهجيّة في قراءة النص الأدبي الشعري خاصّة

لأنَّ المدخل والمنهج كلاهما بالِغ الأهميّة والقيمة في قراءة النص الأدبيّ، والشعريّ منه خاصّة، ولأنَّ المنهج يضبط استقامة النتائج التي تقضي إليها القراءة أو انحرافها، والمنهج هو الذي يترتّب على وضوحه ودقة آليّاته استشراف آفاق النص واستكشاف

جوانبه واستجلاء مكنوّناته أو مكوناته، ويترتَّب عليه -من ثمر- الإقبال على النص؛ لذلك كله فقد قيل -إنّ القراءة- إمّا أن تكون منهجيّة أو لا تكون، وقيل: إنّ تقدُّم المنهجيّة ضرورة لازمة لأيّ قراءة أو دراسة رصينة للنص الشعري، بل هي شرطها الحيويّ الأول، وقيل إنّ أيّ مقاربة أو قراءة لا منهجيّة للنص لا يمكن أن تشكِّل على الإطلاق مرجعًا موثوقًا في معرفة منهجه، وهي إن صدق وأصابت في بعض إطلاقاتها أحكامًا سليمة في جوانب تفصيليّة من النص، تأتي غالبًا بتجريفات وتشويهات عديدة له(4).

عرار: الصورة والرُّؤية في شعره "قراءة من الداخل"

يقول د.عبد القادر الرباعي: هناك طرق شتّى لدراسة هذه اللغة وما تحويه أو تخفيه من أبعاد مختلفة، لكنّي اخترتُ من هذه الطُّرق واحدة قد تكون جوهريّة في الكشف عمّا تحت الكلمات وخلفها في شعر عرار هي: الصورة الفنيّة.

والصورة عند عرار عالم مترامي الجهات، وسأحصر مناقشتي، في ما يأتي، بثنائيات متضادة كشفت عنها العلاقة الحميمة بين الصورة والرؤية، وهذه الثنائيات هي:

1. النموذج الإنساني: سالبًا وموجبًا.
2. الأنا والآخر.
3. المكان والزمان.
4. الثبات والتحوُّل.
5. الجِدّ والهزل.

وسأعتمد في قراءتي التالية على تأمُّل النصّ العراري انطلاقًا من أنّ للنص استراتيجيّة خاصة وغير محدودة لإنتاج المعنى التجريبي كما يستوحيه القارئ، فقارئ النص "هو الذي يحسن رؤية ما لا يرى بصرف المعنى أو استنطاق الصَّمت، أو ملء الفراغات، أو تشخيص العوارض، أو اختراق الطبقات". ونص عرار على وضوحه، مليء بالفراغات، مفعم بالصّمت، لذا فهو ما زال بحاجة إلى اختراق حُجُبه وطبقاته.

نموذج تطبيقي(1)

يقول عرار في أمر الناس:

فالنـاس: إنسانان، مَن همّه أن يرتـوي ذُلًا، وأن يلعبـا
وآخـر تـأبى عليـه الحِـجا إلّا بأن يشقـى، وأن يتعبا

يقول الناقد د.الرباعي: "إنّ (الذلّ) الذي غدا ماءً زلالًا في نظر النموذج الأوّل، و(الحجا) الذي رأى الذل ماءً ملوّثًا، فأبى على صاحبه أن يشرب منه في النموذج الثاني، صورتان كبيرتان حشر عرار فيهما بني البشر لا يحيد عنهما أحد، لا في القديم ولا في الحديث، ثم حدّد موقفه من خلال نفي الحجا عن النموذج الأوّل، وجلبه للنموذج الثاني.

وحين يقول عرار:

أزعق عساه إذا زعقت يجيب فالأمر حدّ والخطوب تنوب

وهذا يعني أنه معنيّ بالفصل بينه وبين الآخرين في مواجهة أحداث عصره.

يقول د.الرباعي: كان عرار نموذجًا إنسانيًا يحمل في داخله رؤيا الشاعر وأحلامه العزيزة، فاصطدم بواقع مرير وقارَعَه دون أن يتنازل عن أحلامه، لذلك راح يجرُّ آلام الخيبة حينًا، ويسعد بحمل آمال عِراض حينًا آخر، لكنه لم يحشر نفسه هنا وهناك، بل -على العكس- كان واثقًا من إمكاناته مؤمنًا بمبادئه رابطًا هذه المبادئ بمساندة الله، فالله مع الحق، وغالب لكلّ بغي.

وحادث غدرٍ قد أرادوا فردّهم بغيظٍ إله الناس فانظر عجائبه

إلـهُ إذا ما شـاء أيّـد عبـدَه وإن شاء فالباغي ترى اللهَ غالبُه

ها هو يضمِّن رؤاه قبسًا من الحق، ويتعامل مع الأشياء والكائنات، والمعاني بما ينسجم مع هذه الرُّؤى الصافية[5].

نموذج تطبيقي(2)

شعريّة العبث والفوضى (قراءة في لغة عرار الشعرية):

يقول د.علي جعفر العلاّق: "أمّا في عصرنا الحديث، فقد شهدت لغة الشعر انكسارات كثيرة في نسيجها الذي اتّسم طويلًا بالأبّهة والجلال والتّجانس. وإنَّ الكثير من شعر مصطفى وهبي التل، وأحمد الصافي النجفي، وعبد الله البردوني، ونجيب سرور، وأمل دنقل، ومظفر النوّاب، وأحمد مطر لا يستمدّ تأثيره من ولائه لتلك اللغة الشعرية الكلية المتعالية، بل من شحنتها الترابيّة وجموحها الفرديّ العنيف، ويمكن القول إنّ تجربة عرار، لغةً واهتمامات، تشكِّل علامة بارزة في هذا الاتّجاه،

حيث استطاع أن يقيم شعريّة قصيدته على المخالفة والفوضى والعبث بكل ما كان موضع اعتبار وتقديس في لغة الشعر، وأنماط السلوك على السواء[6].

يقول عرار:

إن لم يدعن حياض القوم صاحبها ... ويحرس الحق فيهم فاتك لَهِجُ
واسترفد الخير من بيت ببادية ... نار القرى فيه إن يُمْسِ المسا
تَهِجُ بيتاً من الشعر يكفي الضيم صاحبه ... أنف حَميٌّ، وليس الباب والرَّتَجُ

ويقول:

يا شاعرًا شعره: روح ورائحة ... تنباك كسرى بماء الورد مفروكا
مهما تنسّمت من "بربيش شيشته" ... فما تحسّ له في الحلق تشويكا
يا أبجدًا هوّزًا في صادِ سعفصةٍ ... صوارم ألقمت صخرًا أعاديكا

يقول د.العلاّق: تشير هذه النماذج إلى تدرُّج ذي دلالة، في صلة عرار باللغة. إنّ النموذج الأول يجسِّد بشكل واضح، سطوة الذاكرة وهيمنة مخزونها من قراءات عرار ومحفوظاته على ما يكتب. إذ يؤكِّد وجهًا من أوجه التذبذب في ارتباط الشاعر بلغته: إنه، هنا، مأخوذ بالماضي على ثلاثة مستويات: المعجم اللغوي أولًا، النموذج الشعري ثانيًا، الصلة الدلاليّة بالأسلاف ثالثًا.

ونلاحظ أنَّ لغة عرار تعاني من شرخ فادح، حال دون تجانسها، وحرمها من النسيج المنسجم، وهو شرخ ناتج أصلًا، كما يبدو، من تصدُّع نفسي طبّع حياة عرار كلها. لقد كانت حياته صراعًا محتدمًا لا يهدأ بين جسد يهجم على الحياة وذاكرة تلتهم الماضي، بين كيان مكتظّ بشهوة العيش ومخيّلة تخضع خضوعًا كبيرًا لسطوة الذاكرة[7]. إنّ عبارات مثل تنباك، بربيش، شيشة، تشويكًا، والصياغة الساخرة "يا أبجدًا هوزًا في صاد سعفصة" تقف بعبثيّتها وهزئها وعاميّتها، على النَّقيض تمامًا من مفردات مثل: تنسّمت، صوارم، ألقمت.

ويقول عرار في قصيدة (أهكذا حتى ولا مرحبا):

أهكذا حتى ولا مرحبا ... لله أشكو قلبك القُلبا
أهكذا حتى ولا نظرة ... ألمح فيها ومض شوقٍ خبا
أهكذا حتى ولا لفته ... أنسم فيها عرفك الطيبا

يقول د. العلاّق: ومع أنّ هذه العبارة (أهكذا) المكرّرة لا تمتدّ، كما قلت، إلى الجزء الثاني من البيت، إلا أنّ الكلمة الأخيرة منها ترسل شيئًا من إشعاعها الدّلالي إلى ذلك الجزء حيث يرتبط القلب بالتحيّة، والنّظرة بالشوق الخابي، واللفته بالرائحة الطيبة، لكنه ارتباط الحضور بالغياب والافتقاد[8].

ويمكن القول إنَّ هذا وكلّ ما عالجه عرار في شعره يندرج في لغة الاغتراب النفسي وغيره من مظاهر الاغتراب، كالانسلاخ عن المجتمع وما يسوده من علاقات، والفوضى التي أشار إليها د.العلاّق، والعبث بما كان يقدِّسه الشِّعر قبله، إضافة إلى المخالفة للأعراف والتقاليد؛ كتردُّده على بيوت النَّوَر ووصف حياتهم والاهتمام بهم ■



الهوامـش:

(1) د. قاسم المومني: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص13-12، 15.

(3) د.إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، 1992، ص14-13.

(4) د.قاسم المومني، مرجع سابق، ص156.

(5) وزارة الثاقفة، أوراق ملتقى عمّان الثقافي الخامس (الشعر في الأردن)، 28 أيلول- 3 تشرين الأول 1996، مقالة د.عبد القادر الرباعي "عرار:الصورة والرؤيا في شعره- قراءة من الداخل"، ص243-233.

(6) د.زياد الزعبي وآخرون: (عرار قراءة جديدة) أدب ونقد، مؤسسة شومان ووزراة الثقافة والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص52-5.

(7) المرجع السابق، ص57.

(8) المرجع السابق، ص72-59.

العامري..

بين الشِّعر واللَّوحة

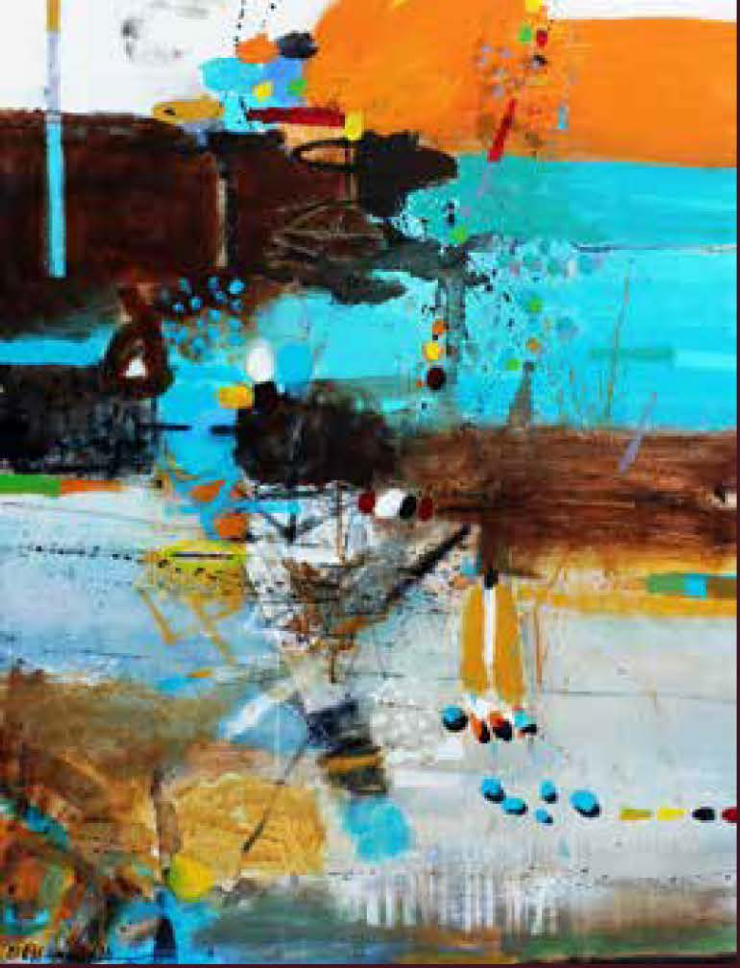
حسين نشوان/ الأردن



لا أعرفُ مَن الذي سبق الآخر في اهتمام الفنان الشاعر محمد العامري، هل هو الشِّعر أم الرَّسم؟ ولكن ما أنا على يقين منه أنَّ اللوحة والطبيعة تنتسبان لسلالة أنثويّة ليس في القاموس اللغوي، بل في الفكرة التي يحملها الفنان العامري وسيلة للتعبير عن رمز الجمال.

على أيّ حال، هُما يتعايشان معًا، ويتنافذان في ارتحالهما بين النص البصريّ والكتابة الشعريّة ويؤثِّران في بعضهما بعضًا، ففي القصيدة تتجلّى الصورة واللوحة الألوان، وفي اللوحة يتراءى أثر النَّشيد وظلال الشعر. وهذه المسألة ليست جديدة في تمازج الحقلين البصري والمقروء، بل هي قديمة، ضاربة في التاريخ، فقد قال اليوناني سيمونيدس إنّ "الشِّعر رسم ناطق، والرَّسم شعر صامت".

وفي العصور اللاحقة تأثَّر الشعر بالنّزعات والتيارات الفنيّة والتشكيليّة والبصريّة، وهناك الكثير من الرّسامين الذين مزجوا بين الكتابة واللوحة، ومنهم الفنان العامري، الذي وقف بين الصناعتين مقيمًا عشرات المعارض، ومؤلّفًا مثلها في الشعر والنقد لافتًا أنّ "العلاقة التبادليّة بين التشكيل والشعر، لم تبدأ منذ الشاعر اليوناني رتسوس، بل سبقه إليها الشاعر أبو النواس في وصفه الرسوم الفارسيّة على الآس"، مؤكِّدًا أنّ "العلاقة التبادليّة بين النص الشعري والبصري تعمل كوسيلة للتغذية المعرفية في مجال الثقافة الإنسانية، وفي العصر الحديث أصبحنا أمام النص الشمولي الذي يستفيد من السينما والشعر والسرد والعمل التصويري والأدائي لإنتاج عمل إنساني متقدِّم بصورته غير التقليديّة".



ينهل العامري من ذاكرة تتَّصل ببئر الطفولة، وانتقالاته التي تقترب وتبتعد، وارتحالاته من القرية إلى المدينة، مازجًا في أعماله بين الإنسان والمكان، وتحديدًا الطبيعة بتضاريسها ومنحنياتها، والأنثى في تكوينات جسدها، متنقلًا بين عدد من المدارس الفنيّة، ومنها الواقعيّة والسورياليّة التعبيريّة ثم التجريديّة، مستفيدًا من تجربته الشعريّة وموسيقاها وإيقاعها وغنائيَّتها لإثراء اللّوحة، وإغناء القصيدة.



بدأت التجربة الأولى بعد مغادرته القرية إلى المدينة، وكان ما يزال يحمل ذاكرة حالمة، رومانسيّة تحنُّ للبساطة، فكان يقوم باستعمال طبقات الألوان من الباستيل والزيت والأكريلك والطباشير، والمواد المختلفة، ثم يعود إلى كشطها، وتحزيزها والحفر على طبقاتها ومحو أجزاء منها، والإضافة إليها للبحث عن الصور المخبّأة تحت ركام الذاكرة التي صدمتها المدينة المكتظّة بالضّجيج والأشكال.

وكانت تلك المرحلة في مثابة الانتقال من المكان المفتوح إلى الارتطام بالمكان الصَّلد، فبدأ بالحفر لاستعادة الذاكرة الأولى، ومن هنا يمكن فهم العناوين التي اختارها لمَعارِضه ومجموعاته الشعريّة، ومنها: "ملاحة بصريّة"، "معراج الفلق"، "خسارات الكائن"، "الذاكرة المسنّنة.. بيت الريش"، "المغنّي الجوّال"، و"عزلة الفراغ".

يقول الفنان: "كنتُ مجنونًا بالأرض والسَّماء، أرى في تشكيلات الغيوم تحدِّيًا في فصل الخريف، فأفصِّل منها ثيرانًا وطيورًا.. ووقتها أدركتُ أهميّة الرَّسم وبدأتُ أمارسه بوعي..".

ذهب العامري في بداياته إلى الألوان الدّاكنة وتدرُّجاتها من البنيّات والترابيّات والأحمر، وكان يستحضر خلالها الكائنات الأسطوريّة والوجوه الذئبيّة الحادّة التي غالبًا ما ظهرت ببُعد واحد بين العتمة والضوء، ويمزج الجسد الإنسيّ مع تفاصيل



المكان ضمن السُّطوح الخشنة والخطوط البارزة والطبقات التي تتيح الكشط والحفر، وتترك أثرًا غائرًا ونافرًا؛ كتضاريس تشبه تعرُّجات المكان. وتزامن مع تلك المرحلة صدور مجموعته الشعرية "خسارات الكائن" التي لم يبتعد فيها الشاعر عن صورة القرية وحكاياتها، وذاكرة الطفولة التي تأسى على المكان.

وفي أعماله الأولى هرب الفنان من العمارة الحديثة، راحلًا إلى العمارة الطينيّة البسيطة باستعادة المقامات وبيوت القرى الوادعة التي تنام على خاصرة التلال. فرَسَمَ المقامات الإسلاميّة بغور الأردن، وذهبت اختياراته للألوان المذهّبة التي ترمز للقدسيّة، وتمتاز بالشفافية وسطوع الإضاءة، ومنها الأزرقيّات والأخضريّات، وكان المكان يمثل نقطة الصِّراع في التجربة التشكيلية والشعرية بين المدينة في صخبها وضيقها وتعقيداتها، والقرية واتِّساع أفقها وبساطتها وجماليّاتها، وخلال ذلك صدر له ديوان "بيت الريش.. الذاكرة المسنّنة" الذي توازت فيه التجربة الشعرية مع التجربة البصرية في إضفاء نوع من القداسة على مكان الطفولة، مستذكرًا المرأة على شاكلة شخصيات الحكايات الروائية والأسطورية.

وتعددت مغامرات الفنان بين الغرافيك والتخطيطات، وكانت تجربة وجوه "عين غزال" الأثريّة، وتجربة الأقنعة والكراسي، تضارع وعيه البحثي والنقدي لقراءة





المشهد التشكيلي المحلّي من خلال مفردة نقديّة تدرس "التلوُّث البصري"، وتحوّل الاتِّصال الحنينيّ مع مكان الطفولة في مراحل متأخرة إلى نوع من القطيعة الحسيّة مع المكان الأوّل، غير أنَّهُ ترك نوعًا من التَّواصل عَبْرَ منطقة المُتخيَّل، بتحويل الواقع إلى موضوعات جماليّة لينتقل إلى النص المفتوح.

في الأعمال التجريديّة والنُّصوص المفتوحة ظلَّ الفنان مُخلصًا للمكان، متوقِّفًا عند التَّفاصيل عَبْرَ تونات إيقاعيّة تنهل من موسيقى القصيدة وإيقاعاتها التي تبرز في تجاورات اللون، وفي المرحلة هذه بدت الألوان أكثر شفافية وثراءً وتنوُّعًا وتدرُّجًا بين البرتقالي والأصفر والأزرق والترابيّات والأبيض، وتجلّت الخطوط أقلّ حدّة وتجانسًا مع السطح، وظهرت الأشكال والتكوينات متناغمة، وأحيانًا متصارعة عبْر تجاورات الأشياء، ومِن هنا فكلّ الأشكال بالنسبة للفنان قابلة للتشكُّل جماليًّا، ويقول العامري: الذي أفعله هو، في المحصلة "واقع يتحرَّك في محيطنا، واقع لا تراه العين الأميّة، واقع يحتاج إلى عين حاذقة، عين مثقَّفة، فالوصول إلى التَّجريد هو بمثابة تقطير للأشكال الواقعيّة بلغة فنيّة عالية".

وذهب الفنان إلى التَّجريد وهو يحمل الذاكرة والمخزون والمُشاهدات التي تجمع التجارب السابقة، وتمزج بين المكان والإنسان والأشياء لتختزل في مختبر التجريد، وكانت وسيلة التعبير في ذلك تمثل لغةً وموضوعًا، فهي تحوّل التاريخ والمُشاهدات إلى طاقة فيزيائيّة مكوَّنة من الضوء الذي يتجلّى في اللون، بحسب الفنان الروسي كاندنسي الذي يقول: إنّ التجريدية كنزعة فنيّة "تختزل التاريخ الإنساني في لحظة زمنيّة واحدة، تتحوّل إلى الضوء"، ومن هنا كانت تجربة العامري تكثيفًا للصور والمشاهدات عبر فكرة الزّمن، فهي ليست انتقالًا ومغادرةً للمراحل السابقة، بل مزجًا جديدًا لها بتأثير السرعة التي تتواءم مع روح العصر وتحوُّلات خطابه ووسائله التقنيّة التي تقوم على فكرة الضوء/ الزمن/ اللون الذي مثَّل في أعماله طاقة متحركة، وموضوعًا وذاتًا تمنح العمل صفته، الذي يشكل طبقات وتجاورات ذائبة توحي للمتلقي بمكانات الذاكرة أو الحلم، واللوحة عنده نص مفتوح، ينطوي على تفاصيل غريبة وموحشة، لكنَّها تعبق بالموسيقى والغناء والنشيد الذي يحمل المتعة، وتحوِّل المُشاهَدَة إلى نص صوفي قابل للتأمُّل، حيث يقول الفنان: إنَّها "الحالة العرفانيّة العالية في النَّظَر إلى جوانيّة الأشياء وحيويَّتها، فالألوان والأشكال ما هي إلاّ وسيطًا بصريًا يتحقَّق على السَّطح التصويريّ لنقل ما تيسَّر من الحالة الصوفيّة في الرؤيا إلى مُشاهد جديد يحدِّق في روحك الماكثة في مربَّع اللوحة".

وكان موضوع المرأة من الموضوعات الأثيرة التي تناولها الفنان في القصيدة واللوحة،



ولم تتوقف المعالجات عند الجسد على أهمية ذلك، وإنّما ذهبت إلى تناول موضوع الأنثى في غير حقل يتصل بالمرحلة التاريخيّة لسرديّة المرأة الحياتيّة على مرّ التاريخ، في تجلّياتها العاطفيّة والوجدانيّة والروحيّة والجماليّة.

وظلّت المرأة بالنّسبة للفنان من الأسرار التي تحمل رموز الحب والخصوبة والحرية والخلود، وتقف بين خطّي الإلهام والغموض وثنائيّة الولادة والموت، والوفاء والإغواء. وفي تناولات العامري لموضوع الأنثى، ذَهَبَ إلى الكشف عن العلاقات التي تحكم المرئيّات مع محيطها، كسؤال شعريّ/ بصريّ.

وكانت المرأة حاضرة في اللوحة بصفاتها التي تشكّلت بتأثير الجغرافيا والتاريخ، وحاضرة بجسدها، انطلاقًا من أنّ الوجود الإنساني لا يمكن أن يتحقّق حضوره بعيدًا عن الجسد. ليكون السؤال، ليس مجرّد متعة بصريّة، بل معاناة تكشف عنها صراعات الألوان والخطوط التي تتّقد في أعماق الفنان في تشابكاتها وتنافراتها.

وتجلّت تجربة العامري في تناوله لموضوع المرأة في اللوحة التشكيليّة في مراحل رمزيّة أسطوريّة وتعبيريّة وتجريديّة، فبرزت المرأة في صورة الأنثى المنكسرة، التي تقاطعت فيها خطوط التاريخ مع الجغرافيا، وحملت معها مسطّحات اللوحة طبقات من الرّكام الثقيل الذي انعكس على وجه المرأة الحزين، وجسدها الذي شقّقته الحزوز والكشوط، بتضاريس تتباين ما بين النافر والغائر، والخطوط المتعرّجة والمكسّرة، ولم يكن

الجسد ينفصل عن المكان الذي مالت فيه الألوان إلى الترابيّة الغامقة بدرجاتها المختلفة. وعلا سطح اللوحة خدوش كشفت عن الكائن الثاوي في المكان، فيما تناثرت في فضاء اللوحة العديد من الرموز والأشكال الترابيّة، مثل: الحروفيّات والمثلثات والمعين والأقواس.

وكانت صورة المرأة الأنثى تعتمد على الذاكرة البصريّة لاستعادة المكان، كما كانت تعتمد أيضًا على الذخيرة السردية للحكايات التي تشبّع بها الفنان حول المكان الذي يطلُّ على نهر الأردن، وتدور حوله الكثير من الأساطير التي تتناقلها الجدّات والرُّواة، الذين حوّلوا صورة الكائن -وخصوصًا المرأة- إلى معنى شعري قابل للتأويل الدلالي في المشاهدات الحسيّة التي عبّر عنها الفنان بمفردات البيئة وألوانها، فظهرت ملامح المرأة التي اشتغلها بألوان الباستيل والبلاستيك بحساسيّة جرافيكيّة أقرب ما تكون إلى شخوص الحكاية الغرائبيّة، أو الكائنات التي نتصوّرها من الكواكب الأخرى، ووجد ضالّته في منحوتات "عين غزال" التي اكتُشفت شمال عمّان لتعبّر عن تلك الهواجس الفنيّة، وعزّز مثل هذا اختياره للألوان التي تترك ملمسًا معدنيًا معتّقًا يقترب من الأعمال النحتيّة.

إنّ المرأة التي تجلّت في اللوحة لم تعبّر عن نفسها بجسدها، وإنّما استعار لها الفنان شكل النافذة والباب وسيقان الأشجار والناي للإشارة إلى المعنى المُضمر للرّمز في تراسلاته مع المكان والطبيعة. فقد عبّر الفنان عن صورة المرأة بتأويلات المكان الذي رفد الفنان بقاموس بصري للتعبير عن الجسد بتضاريس الجغرافيا، التي بدت معها الجبال، والسهول، والتعرّجات، والانهدامات، وسيقان الأشجار تمثُّلات يمكن مشاهدتها في تفاصيل الجسد وسطح اللوحة. وبدت ملامح المرأة مجموعة من الخطوط المتشظِّية، والكشوطات والحزوز التي تكشف عن قلقها وانكسارها.

وبرزت صورة المرأة في عدد من التجارب التي استعارها الفنان من نصوص شعريّة للفلسطيني الراحل محمود درويش، والبحريني قاسم حداد، والأردني أمجد ناصر، وصور قصيدة درويش "الكيوماسترا" التي تتناول أسطورة الجنس الهنديّة خلال رحلة الفنان إلى ألمانيا، ومثلت هذه التجربة انطلاقة تعويضيّة بأثر رجعي لاكتشاف لذّة التّعامل مع الجسد وفق المخيال المشْرقي.

يقول الفنان: "النهر الذي اغتلستُ فيه.. رأيتُ فيه وجهي، أعتبره كما لو أنّهُ أمي التي رضعتُ منها الأشكال.. ومجمل الأعمال التي أنجزتُها ترتكز على الخفّة وانعكاس الماء في الأشكال والتّكوينات، واستفدتُ كثيرًا من الألوان التي قالها درويش في أثر فراشته... فهذا الكتاب تقطير لحياة الشاعر وأحاسيسه في فكرة الوجود" ■





نماذج من السينما المستقلّة..
إبداعات تنشد حلولًا لمعضلة إنجاز أفلام مُغايرة

ناجح حسن/ الأردن

تَتفاوَت إبداعات السينما المستقلّة بين فيلم وآخر، وهو ما انعكس بدَوْرِه على خطابها الجماليّ والإنسانيّ في أكثر من بيئة إنسانيّة، وذلك في حمأة اندفاع مُخرجيها الشباب والمخضرمين، لتحقيق مشاريعهم الأولى، أو التالية بعد طول انتظار، جراء تلك الأحكام والقواعد التي تحكم أسس صناعة هذا الصنف من الأفلام المغاير للسوق السينمائيّة السائدة.

أسماء عديدة من بين أولئك المخرجين الذين نجحوا في شق طريقهم إلى فضاءات الفن السابع الرَّحبة في العقدين الأخيرين، أسهموا في تقديم سينما خالصة، تتَّسم بالصدقيّة والشاعريّة، والاعتناء الدقيق في اختيار موضوعاتها، على نحو ينسجم مع إيقاع الحياة في أكثر من بيئة اجتماعيّة تختزن الكثير من أطياف الثقافات الإنسانيّة. نماذج من تلك الأفلام عُرفت بجنوحها إلى فرض تعابير ومفاهيم جماليّة ودراميّة لافتة، وحملت بصمة خاصّة تتناغم مع قامات السينما الرفيعة، التي قدَّمتها أسماء راسخة، إلّا أنَّها تميَّزت بتركيزها الشّديد على موضوعات وشخصيّات غير مألوفة، وتعمَّد صانعوها اللُّجوء إلى الإيقاع البطيء في حراكها داخل تفاصيل الحياة اليوميّة.

مشهديّات محكمة

يشكِّك العديد من النقاد والمهتمين حول قدرة هذه النوعيّة من الأفلام في إقناع المتلقّي بقصصها وحكاياتها المستمدّة من عوالم طبقات وفئات وشرائح إنسانيّة ضمن مكوّنات النسيج الاجتماعي في بيئتها، إلّا أنَّ بعضًا من النقاد، أوجد لمسات



من الشعرية، دون أن ينزع عنها الفطنة والحيويّة والنَّضارة في إحاطتها بتلك التحوُّلات العصيبة، حيث تقتحم الكاميرا في السينما المستقلة باتِّجاه تلك الحروب الطائشة أو التمزُّقات داخل العائلة الواحدة، فضلًا عن عذابات الهجرة القسريّة ونوازع الذات البشرية، وبراعتها أيضًا في الكشف عن حالات من العبث والجنون والفقر والقسوة والموت، مثلما قدَّمت بإمكاناتها البسيطة والمحدودة صورًا عن معاناة الأفراد والجماعات، مزنَّرة بعناصر من اللغة السينمائيّة في مشهديّات محكمة بفطنة الأساليب الخاصة وريادة صانعيها المبكرة.

يحضر في هذه المقام فيلما: (أربع نساء) و(مناخ الجريمة) وهما من توقيع المخرج

الهندي المخضرم "آدور غوبالا كريشنان"، والمستمدّة موضوعاتهما عن مجموعة من القصص القصيرة، تنبش في أتون من العلاقات المتضاربة عن ماضٍ قريبٍ في حياة نسوة يعشن على هامشٍ اجتماعيّ، يبحثن بدأب ومثابرة عن العدالة والمساواة، داخل واقعٍ قاسٍ، وسط أجواء يحيط فيها أفراد غلاظ، يؤثّرون على اختياراتهنّ في الحياة.

كعادة أفلام "كريشنان" التي تُعدُّ جميعها على أصابع اليدين واجه الفيلمان الكثير من العقبات في وطنه الأم، وهو ما فرض عليه أن يتّجه إلى إنشاء هيئة تطوعيّة مكوّنة من مجموعة من الكتاب والمهتمين بالإبداع، وأيضًا من المغرمين بالسينما التي يقدّمها، بغية إيجاد حل لمعضلة صناعة الأفلام المغايرة، إضافة إلى سعيه النّشط في الانعتاق من الطّوق الذي فرضته قواعد وأحكام السوق السينمائيّة السائدة على أفلامه.

يعتبر "كريشنان" مواطنه المخرج الذائع الصيت "ساتيجيت راي" ملهمه الأول في كتابة نصوص الأفلام، وأيضًا في اختياره لأسلوبيّته السينمائيّة التي تتّسم ببراعة المزج بين الرؤية التسجيليّة والدراميّة، دون أن يقع في فخ لازمة الميلودراما الزاعقة أو الافتتان بإبهارات الرقص والغناء السائدين في الفيلم الهندي التقليدي.



اصطدمت أفلام كريشنان بشروط الرّقابة المُتعارف عليها في حقل صناعة الأفلام الهندية الدارجة، حيث لم يكن يرغب في إظهار أي نوع من التصالحات بين الطبقات الاجتماعية المتنافرة، فضلًا عن جرأته في اقتحام مواضيع تُعدُّ من المحرَّمات في بيئته.

فعلى منوال سائر أفلامه القليلة التي حققها في مسيرة مديدة، يوظف المخرج كريشنان، أفرادًا عاديين أو ممثلين في إطلالتهم الأولى، ويديرهم في شكل يقترب من واقع شخوصه المشحون بالمعاناة، مثلما يلجأ إلى الاستعانة بترانيم وألحان هادئة، تتسلّل بين الأحداث طيلة مدة الفيلم، وتتصاعد تدريجيًّا بتكرار متعدِّد الطبقات، لكنّها تظل مشدودة إلى بساطتها وعفويتها وفقًا لإيقاع العمل، ويلجأ إلى أسلوبيّة الكاميرا الثابتة المشرعة عدستها على كافة تفاصيل المشهد في منحى لجلب اهتمام المتلقي إلى المكان دون أيّ انشغال بمؤثرات بصريّة أو لونيّة تبدِّد طاقة مخرجه الكامنة في الشرح والتفكيك للواقع الذي تعيش فيه شخصيات أعماله، الشديدة الارتباط والصلة بمعتقدات وطقوس وقناعات متعارف عليها في موروث ثقافته الهندية القديمة.

إيحاءات فطنة

على نحو آخر، دارت أحداث الفيلم البولندي المعنون (جاكوب الصغير) للمخرج "ماريوس بيلينيسكي"، حول طفل صغير يزخر بأحاسيس ومشاعر تتحدَّث عن الوحدة جراء خلافات تعصف بين شخصيات آتية من طبقات وأشكال متنوعة يصعب تصنيفها، وفيه رسم متين لخطاب جمالي مدعّم بلقطات قريبة وتكوينات ذات إشارات وإيحاءات فطنة.



أحدثت موسيقى الفيلم، الذي سرد أحداث موضوعه بأسلوبيّة سلسة، في تناغم شديد الصّلة مع الصورة، الأمر الذي منحه تدفقًا وقوة في التأثير على دواخل المتلقي في أكثر الحوارات التي تدور بين شخصيات العمل، فالفيلم يقرأ بإمتاع ما يجري في هذا العالم في لعب على مفردة الزمن، من خلال عيون طفل في التاسعة من عمره.

ويتناول الفيلم الروماني (معًا للأبد) لـ"لينا ليونزي"، حكاية حول عائلة مكوَّنة من أب يعمل كممثل بديل يؤدي المشاهد الخطرة، والأم التي تعمل طبيبة، ولديهما طفلة عمرها تسعة أعوام، والعلاقات تبدو متوترة بينهم، فالجمود يسيطر على الجميع، حيث ترتبط الأم الطبيبة بعلاقة مع شخص آخر، والطفلة الصغيرة متمرّدة، تفعل كل ما تريد فى الخفاء وتمارس الكذب على أمها، أمّا الأب فهو يعرِّض أسرته للخطر دون أن يفكر فى مراجعة مواقفه، وهكذا حتى تجد الأم نفسها في وحدة وغياب عن الواقع.

ويسرد الفيلم موضوعه الإنساني برؤية مشهديّة بليغة ومفعمة بإحساس وعاطفة الأمومة، فهناك الأم التي تواجه متاعب زوجها وابنتها، وهي تشعر بأنهم سبب ما تواجهه من تحديات جسام، وتنتابها هواجس تشي بأنّ سعادتها تكمن في عدم وجودهما إلى جوارها.

ويناقش الفيلم في الوقت نفسه دواخل الذات البشرية في لحظات قوّتها وضعفها، وما تكتمه بداخلها من أفكار وتعقيدات جراء العيش في واقع إنساني صعب، وفيه ينأى عن تصوير شخصيات مرضيّة أو سايكوباتيّة، بقدر ما يعلي من شأن العائلة، وبثّ الدفء والحنين والحميميّة واستعادة الذكريات بين أفرادها مجتمعين، مهما تباينت الأفكار والسلوكيات والمشاعر.

ويعرض الفيلم الروماني (كلاب) لـ"بوجدان ميريكا"، للجزء غير الآدمي الذى يوجد داخل البشر، والتصرُّفات اللاإنسانيّة التى قد تصدر عنهم، فهو يصوّر موضوعه، عن شخص يقرِّر العودة إلى الأرض التي ورثها حديثًا عن جدِّه، وهي تقع على حدود أوكرانيا، وعندما يتخذ القرار الصعب ببيع مئات الأفدنة من الأرض، يصدم حينما يخبره الشرطي المحلي بأنّ جدَّه كان رئيس عصابة وأنّ شركاءه لن يتخلوا عن الأرض أو عن عملهم فى التَّهريب دون عنف وقتال.

في خضمّ هذه التحوّلات المفاجئة برع المخرج في توظيف عنصر الغموض والتشويق عبر تقنية الإيقاع البطيء في مسعى لتقديم شيء مختلف وغريب، خاصّة وأنّ العمل لمخرج يخوض أول تجربة سينمائيّة، استغرق تحضيره وتنفيذه أربع سنوات، وينهض على قصة حقيقيّة لكاتب ومخرج الفيلم.

ويسرد فيلم (حياة آنا) للمخرجة الجورجية "نينو باسيليا"، حبكته الدراميّة حول قضيّة الهروب من الوطن بسبب الظروف السيئة، قدمته "باسيليا" برؤية سينمائيّة عميقة تنحاز للوطن من خلال قصة أم لديها طفل مصاب بالتوحُّد، ترغب بالهجرة إلى أميركا برفقة طفلها، لغاية تحسين ظروف عيشهما، ومن ثم تأخذ المخاطرة، فتبيع بيتها وتعطي النقود لرجل يعدها بأن يجلب لها تأشيرة سفر غير قانونية لأميركا، ثم يتبيَّن أنَّ ذلك الرجل محتال وأنه يجمع النقود ليسافر هو وأسرته إلى الخارج، وردًّا على موقفه، تقوم بطلة الفيلم بخطف ابنة ذلك الرجل المحتال لتقايضه بأن يعيد إليها أموالها.
الفيلم يحمل رسالة تفيد بأنَّ الهروب من الوطن بسبب الظروف السيئة ليس هو الحل لتحسين الحياة، وإنَّما الحل يكمن في العمل والمثابرة والتحدّي ومواجهة الصعاب حتى تتحسّن الأمور، ويعبِّر عن المرأة في بيئة اجتماعية وسياسية واقتصادية صعبة داخل جورجيا وما تواجهه من صنوف المعاناة والضعف والانكسار.
يعاين فيلم (الزائر)، أول أعمال المخرج الروماني "جميل هندي" الروائيّة الطويلة، موضوعًا تشويقيًّا حول زوج وزوجته في مقتبل حياتهما، ينتقلان للعيش في شقة جديدة، وفي ذات ليلة يلاحظ الزوج أنّ زوجته قد اختفت تمامًا دون أي سبب، مثلما حدث مع ساكنة المنزل السابقة، لتبدأ مناخات من الغموض والرُّعب تسيطر على مجرى أحداث الفيلم.
ويحفل الفيلم المصري المعنون (أبدًا لم نكن أطفالًا) للمخرج المصري محمود سليمان، بألوان جديدة من الاشتغالات الفنيّة وبمفردات من اللغة السمعية والبصرية الآتية من هاجس إبداعي بليغ الإشارات والدّلالات، وفيه يسعى سليمان بأسلوبية السينما التسجيلية إلى تعريف المتلقي وتنويره بهموم وآمال فردية وجماعية في بيئة سياسية واجتماعية وثقافية، تظهر فيها جرأة صانعها في خوض غمار أسئلة الواقع وإشكاليّاته الصّعبة.

لقيات سمعيّة بصريّة

يتتبَّع فيلم (أبدًا لم نكن أطفالًا) قصة أسرة مصريّة إبان فترة شهدت أحداثًا عصيبة، مثلما يعاين تفاصيل من العلاقات والحكايات لدى أفراد الأسرة في تركيز على الأم بعد انفصالها عن زوجها، فهي تعمل بمفردها على رعاية أبنائها والاهتمام بهم بجهد، رغم حالة الفقر والإعياء والألم جراء ما يحيط بها من ظروف قاسية، بدت فيها طاقة المخرج وفطنته في التعبير عن وقائع حياتيّة بأسلوبية جماليّة تحتشد

بمفردات التشويق واللقيات السمعيّة والبصريّة الأثيرة، وهو ما منح أعماله مجتمعة نضارة وقوة في التّأثير والإقناع.

وتتمحور موضوعات الفيلم الجزائري (هواجس الممثل المنفرد بنفسه)، للمخرج حميد بن عمرة، عن قصص الغياب، المستمدّة من ذاكرة المخرج الشخصيّة لواحد من ممثلي المسرح الجزائري الذين آثروا العيش بصمت دون اقتحام التمثيل السينمائي، إلّا أنّ المخرج بن عمرة بمخيّلته الخصبة يستعيد ببراعة وقدرة على السرد والابتكار الجمالي والدرامي الاحتفاء بهذا الممثل بكل ما يحيط به من هواجس وأحلام تتنازعها خشبة المسرح والشاشة البيضاء والمفعمة بوقائع وأحداث وتحوُّلات سياسية واقتصادية وفكرية شهدتها الجزائر خلال نصف قرن من الزمان.

وتدور أحداث الفيلم الأردني المعنون "إن كنتَ تقصد قتلي" للمخرجة وداد شفاقوج، صاحبة الفيلم التسجيلي "هويّتي"، حول ثلاث نساء موقوفات إداريًا حرصًا على سلامتهنّ، حيث يتتبّع الفيلم قصصهنّ عبر مقابلات مع خبراء ومختصّين للحديث عن الجوانب القانونية والإنسانية لقضايا هؤلاء النساء، حيث أنجزت المخرجة العمل بميزانيّة محدودة نسبيًا، وقدّمت رؤية بصرية وإنسانية مبتكرة من خلال الاستعانة بكفاءات أردنية شابة في الأداء والتقنيات في توجُّه المخرجة لاستعادة مشاهد تتطلّب إعادة تصوير الأحداث الصعبة والقاسية، حينما رغبت المخرجة بإخفاء الشخصيات الحقيقيّة عن عين الكاميرا ■



جان بابتست كاميل كورو

(مؤسِّس مدرسة الباربيزون ورائد المناظر الطبيعيّة في التَّصوير)

د. مروة عادل إبراهيم عبد الجواد/ مصر

المَولد والنَّشأة

وُلِدَ المصوِّر الفرنسى كاميل كورو في 26 تموز/ يوليو سنة 1796م في باريس، وقد كان لكاميل كورو أختان إحداهما ماتت قبيل بلوغها منتصف العمر، والأخرى هي مدام سينيجون Madame Sennengon، والتي ولدت سنة 1791م[1]. وقد كان كاميل كورو من أسرة بسيطة، فكان والده صانعًا للباروكات (الشعر المستعار)، وكانت والدته تعمل في صناعة قبعات النساء[2].

تلقى كاميل كورو منحة للدراسة في روين Rouen العاصمة التاريخيّة لنورماندي في شمال فرنسا، والجدير بالذِّكر أنه لم يكن طالبًا بارعًا خلال فترة الدراسة، فلم تتحقَّق له أيّ إنجازات فرديّة، حتى في حصص الرَّسم، ولم يكن مثل كثير من المصوِّرين الذين كانت لهم ميول فنيّة لمجال التَّصوير والموهبة المبكرة[3].

انتقل كورو مع والده في سنة 1817م إلى منزل جديد[4]، وكان عمر كورو وقتها 21 سنة، سكن كورو في حجرة بالطابق الثالث لها شرفة بارزة (نافذة بارزة)، وذات سقف

---

(1) Croal Thomson، David، The Barbizon school of painters Corot، Rousseau، Diaz، Millet، Daubigney، E.t.c، new.

(2) Tinterow، Gray، Pantazi، Michael، and others، Corot، New Yourk، 1996، p.5-6.

(3) Gray Tinterow، Corot،p.16.

(4) Tinterow، Corot،p.7.

مائل، وقد كانت هذه الحجرة الاستوديو الأوَّل للمصوِّر كورو[5].

عمل كورو في مساعدة والده في مهنة التجارة، ولكنه ما لبث أن كره حياة التجارة، فظلَّ يعمل في هذه المهنه حتى بلغ السادسة والعشرين من عمره، إلى أن وافق والده على تبنّيه مهنة الفن. وقد قام كورو بمساعدة والدته في تطوير الجانب الفني؛ وذلك من خلال طريقة عرضه للألوان والأشكال بشكل جيد.

اتَّجه كورو إلى الأعمال الزيتيّة منذ العام 1821م، فقد بدأ في عمل المناظر الطبيعية[6]. وحصل بعدها على دخل سنوي يقدَّر بحوالي 1500 فرنك، ساعده ذلك في تمويل مهنته الجديدة من استوديو، ومواد خام، وقام بتأجير استوديو خاص به[7].

رحلته إلى إيطاليا

استغرقت الرحلة الأولى للمصوِّر كاميل كورو إلى إيطاليا الفترة من 1828-1825م[8]، حيث عكف على دراسة فنون عصر النهضة في إيطاليا، وكذا مبادئ الكلاسيكية الجديدة التي كانت تحوُّلًا لدراسة الآثار والفنون الرومانية القديمة[9].

التقى كاميل كورو بالعديد من المصوِّرين الفرنسيّين الذين يدرسون في الخارج، وصوَّروا الحياة الاجتماعيّة، وقضى معظم وقته في أنحاء روما، وفي أنحاء الريف الإيطالي، وعمد إلى تصوير طبقات المجتمع البسيطة، وبرع في استخدام الظلّ والنّور وتمثيل المناظر الطبيعيّة. وخلال فصل الشتاء كان كورو يقضي وقته في الاستوديو، وكان يعمل في الخارج في الأوقات التي يسمح فيها الجوّ بذلك[10].

كما اهتمّ كورو برسم وتمثيل العمارة الإيطاليّة، وقام أيضًا برسم النساء الإيطاليات[11].

(5) Tinterow، Corot،p.8.

(6) Vincent Pomarede، Jean Baptiste Camille Corot، Lisa Drivdson others، Corot.Extraordinary Landscapes، New Yourk، 1996،p.20-21.

(7) Galassi، Peter، Corot in Italy، open-air painting and the classied Landscapes traditim، Yale University press، 1996، p.57-58.

(8) Hoeber، Arthur، The Barbizon painters being the story of the men of thirty، New Yourk، 1915،p.88.

(9) Galassi، Corot in Italy،p.11.

(10) Tinterow، Corot، p.42.

(11) Tinterow، Corot، p.43.

أسلوبه الفنيّ

خلال السنوات الست التي أعقبت رحلته الأولى إلى إيطاليا ورحلته الثانية، أنتج كورو العديد من الأعمال الفنيّة التي عُرضت في الصالون الخاص به، والعديد من هذه الأعمال كانت تمثِّل الأعمال الإيطاليّة (الاسكتشات التي نفَّذها) في إيطاليا، وذلك بعد أن أضاف إليها عناصر جديدة، وصبغها بالصّبغة الكلاسيكيّة الجديدة[12].

من روائع أعماله

- لوحة كوبري نارني (the bridge at Narni) (لوحة 1):



لوحة (1): لوحة كوبري نارني، زيت على ورق 1826، Oil On Paperم - مقاساتها : 48×36 سم - متحف اللوفر بباريس، عن،

http://www.Louvre.fr/llv louvers/ detail (16-4-2010).

لوحة كوبري نارني للمصوِّر كورو والتي عُرضت في صالون سنة 1827م (كوبري في نارني بالقرب من روما)، ويظهر فيها بجلاء الأسلوب المتمثل في الكلاسيكية الجديدة في المنظر الطبيعي[13]، كذلك مراعاة العمق، والبُعد الثالث، وتوزيع كورو للظلّ والنّور في مصدر الضوء القادم من جهة اليمين.

(12) Tinterow، Corot، p.76.

(13) http://www.Louvre.fr/llv loeuveres/ detail (16-4-2010).

- لوحة منظر طبيعى فى نارنى[14] View at Narni (لوحة 2):



لوحة (2): منظر طبيعى فى نارني، زيت على ورق Oil On Paper، 1827 م،71 × 51 سم، متحف اللوفر بباريس Musèe du Louvre Paris،

www.mezzo-mondo.com/arts/mm/france/19/Corot/index. 16-4-2010.

يظهر في اللوحة رسم منظر طبيعي، وقد وُفِّق كورو في التَّعبير عن الظلّ والنّور، ومراعاة البُعد الثالث في العمل الفني، وبيان الضوء ومصدره من أقصى يمين التصويرة، وتبدو بجلاء مراعاة الكلاسيكية الجديدة في القِيَم والمُثُل الجماليّة في العمل الفني، وتبدو مراعاة قواعد المنظور في رسم الأشخاص بالنسبة لرسوم الأشجار، ومنها أشجار الصفصاف في يسار التصويرة.

وتجلَّت في أعماله في تلك الفترة مبادئ الكلاسيكيّة الجديدة المتمثلة في شروق الشمس وسطوعها، والطبيعة الرعويّة المثاليّة، وظلال الأشجار، والمروج الخضراء. سافر كورو إلى العديد من البقاع في أنحاء فرنسا، وحاول أن يعكس الأساليب

(14) www.mezzo-mondo.com/arts/mm/france 19 Corot/index. 16-4-2010.

الإيطاليّة التي تعلَّمها على العمل الفني؛ حيث ركّز على المناظر الطبيعيّة الريفيّة، ثم عاد إلى ساحل نورماندي، ولكنَّ أسلوبه الفنيّ لم يلقَ صدى لدى النقاد، وفشل في تلبية موضوعات الكلاسيكية الجديدة لدى النقاد الفرنسيين[15].

- لوحة هاجر وابنها إسماعيل يتضوَّران عطشًا وقد حفظهما الملاك (لوحة 3):[16]



لوحة (3): هاجر وابنها إسماعيل يتضوّران عطشًا وقد حفظهما الملاك، زيت على قماش، Oil On Canvas

1835م، مقاساتها: 270×180.3، متحف المتروبوليتان بنيويورك، عن:

http://www.metmeuseum.org/ toah/ works –of-art، 38.64. (17-4-2010).

تمثِّل هذه التَّصويرة التي عُرضت في صالون سنة 1835م قصّة السيدة هاجر وولدها إسماعيل، وهما يشتكيان العطش في المقدمة، وحفظهما الملاك الذي رُسم في الجزء العلوي من التصويرة، وقد نشر جناحيه محلِّقًا بهما، وتبدو بجلاء التقاليد الكلاسيكيّة في العمل الفني، ومراعاة الظلّ والنور وظلال الأشجار على الأرض ■

(15) Tinterow، Corot، p.27.

(16) http://www.metmeuseum.org/ toah/ works –of-art، 38.64. (17-4-2010).

الفنّان العراقيّ "وليد القيسي"

الطين بوصفه مُبتَكَرًا خزفيًا

كريم سعدون/ العراق

لا يُشْبِهُ خزف وليد القيسي نتاجًا خزفيًّا آخر إلّا بمواد إنجازه. إنَّهُ ينتمي إليه بكلِّ تفاصيله، فهو كما الفنان، ابن عصره، وهذه المزية يمكن ملاحظتها في نتاج الفنان منذ أكثر من عقد ونصف، في بحثِه الدّائب لتلمُّس طريق مُغايرة تستلهم روح العصر، وليس من السهولة أن يكون الفنان مستلهمًا لروح العصر، فالأمر يحتاج إلى سعة إدراك ووعي فنّي وخيط تجربة متواصل وقدرة على التمثُّل، وتَمثّل روح العصر يكمن في القدرة على امتلاك بُعد نَظَر وكذلك في إمكانيّة إعادة تدويرها دون الالتفات إلى مهيمنات تسير بالنّتاج الفني وفقًا لمشيئتها باحتكامها للمحيط. ويجد المُتابع للنّتاج الفنّي التَّشكيلي أنَّ الخروقات الكبيرة لقواعد واشتراطات النتاج الفني هي التي تصنع المُغايرة، وإذا سلَّمنا بذلك، فإنَّه يُمكّننا من قراءة نتاج الفنان وتفحُّصه وملاحقته لمعرفة الآليّات التي تضبط إيقاع إنتاجه.

ويُفترَض في متذوّق النّتاج التشكيليّ أن يكون منسجمًا مع اشتراطات معيَّنه يفترضها السياق، تشكِّل قواعد تذوُّقه، وفي النتاج الخزفي خصوصًا، لأنَّ فيه قواعد إنتاج حديثة ابتعدت به عن وظيفته النفعيّة، ولكنها اقتربت به من وظيفة تزينيّة من خلال دقّة الإنتاج ورهافته، وشكّل استخدام الألوان فيه وتقنياتها وتقنيات الحرق أيضًا التَّمايز المُلفت في تاريخه، فهو -أي الخَزَف- يشترط صبرًا وانتظارًا في بنائه المتواصل للكتلة وتشكيلها وصقلها وتلوينها، وما تميَّز به وليد القيسي هو إمساكه باللّحظة التي يكون فيها الخزف فاقدًا لتلك القواعد في إنتاجه، وهذه النقطة التي أمسك بها القيسي طبَعَت أسلوبه، إن جاز التعبير، ففي إنتاجه الحالي تشظية لمكوّنات



العمل تبدأ من حيث ينتهي الآخر، فهو يُعيد عمله الخزفيّ إلى مراحل إنتاجه الأولى التجميعيّة محتفظة بكل آثار العمل عليها بدلًا من تنظيمها وصقلها كما هو المعتاد. إنَّ هذا التَّوصيف لعمل الفنان ينفع في ترسّم طريقه في إنتاج العمل الفني ويشكِّل عتبة لمعاينة الخطوات التي اجترحها الفنان في مسيرته الفنية، والتي حلَّقت به إلى أن يكون فنانًا يشيّد لأعماله مكانًا فسيحًا للعرض، ويضمِّنها روحًا تمنحها هويّتها المعاصرة.

إنَّ نباهة الفنان هنا في تعامله مع الطين أوَّلًا، وإدراكه لأسرار العمل عليه، والتي قد لا ينتبه الكثيرون لها، فقد اكتشف فيه التشكُّلات الأكثر إثارة للتلقّي؛ وهي الحريّة فيها، وأعني بالحريّة هو المقدرة والجرأة على اللعب على سطح المادة، فليس سهلًا أن تترك للمادة الحريّة في التشكُّل، فهي تخضع بالتأكيد لاشتراطات مسبقة للعمل، ولكنَّ وعي اشتراطات اللّعب الحديثة هي التي تعبث بمثل تلك القواعد وتشكِّل الخروقات.

ليس مهمًّا أن يعيش الفنان كفنان، ولكن المهم كيف يكون فنّانًا معاصرًا؛ بمعنى أنَّ وليد القيسي اختطَّ لنفسه -ومنذ البداية- أن يكون واعيًا للكيفيّة التي يتمثَّل فيها عصره، وان يمتثل لغواية الفن بوصفه لعبًا، وهذا يتطلّب في ما يتطلّب الانفتاح على أنواع فنيّة مختلفة واستدراجها إلى عمله، أي أنَّ إمكانيّة التعبير عمّا يريد لا يستوعبها الخزف بصفته الحاضرة، فوَجَدَ من الضَّروري أن يستوعب عمله تقنيات جديدة أوَّلًا،



وأن يستدرج إليه الرَّسم والنَّحت، وحيث أنّ صيغ الإنتاج الفني التقليدية لم تتح للفنان الثقة الكافية بها كي تكوِّن محمولًا جيدًا لمفاهيم جديدة، فإنه عمل على تفكيك بنية العمل وإعادة تشكيله بالكيفية التي يخططها، فنأى بالخزف أوَّلًا عن طبيعته الأصليّة، وشكَّل من الفخار عملًا نحتيًّا، ومَنَحَ الرَّسم مساحة جديدة وخامة تتَّسع لرؤية الفنان، وتكون قادرة على التَّدليل، وتكون ميدانًا مفتوحًا للتَّأويل، ولكن إلى أيّ مدى كان الفخار نحتًّا وكان سطحه مرسومًا؟

الحقيقة أنَّ الآليّة التي يعمل وفقها القيسي تتحرَّر من التزامات القواعد التي تحدّ من الرُّؤية، فهو يشتغل على تهشيم القاعدة، فيلغي مجسّرات النّحت وسطوح الرّسم، ويختزل مساحاتها، إنَّهُ يعمل بمنتهى الحريّة التي تُتيحها المادة، ولا يتوانى عن استخدام كل ما يقع تحت يده أو ما يصله المخيال وقتها، ويتخلّص من اشتراطات الخزف والنحت والرسم التي تقيِّد التركيبات التي يشكِّلها؛ إذ يتخلّص من ملمس الخزف وسطوحه الصقيلة وبنيته الهندسية، وينأى بالنحت عن القاعدة التي يُقام عليها، ويستدرج الرَّسم إلى خامات غير المتعارف عليها، وهذا المزج المتعمَّد بين أنواع فنيّة مختلفة هو واحدة من المميزات التي تطبع الفن اليوم، إذ أنّ الحدود المفتوحة بينها هي التي تشجِّع على المغامرة في الحريّة التي يشتغل في ظلِّها الفنّان.



يمكن للمُتابع المهتمّ وللمتلقّي تلمُّس الجرأة التي تختزنها أعمال الفنان عبر مسيرة طويلة من العمل المتواصل والاستكشاف الدؤوب لتقنيات عمل جديدة. وللمتابعة البصريّة الذكيّة والواعية جرأة في الإنتاج المبدع وطرائق العرض، فالقيسي يهتمّ بتفاصيل قد تغيب عن فطنة الكثير من الفنانين، حيث يشتغل مخياله بتوقُّد حادّ لتصميم تركيبات فنيّة حُرّة وغريبة لا شكّ في مصدر استعاراتها التي لا تتعدّى الواقع، إلّا أنّ محصلة تشكيلها تفتح بابًا للتأويل هو أقصى ما يريده الفنان لنتاجه الفني، خصوصًا وهو يضع قدميه على عتبة العصر. والفنّ اليوم يفترض مثل هذا الانفتاح الدّلالي؛ أشكال لا تنتمي إلى موجودات راهنة، ولكنها تجد لها مكانًا في المخيال فقط، إنَّها متجسِّدة وفقًا لرؤية محدَّدة للفنان، ولكنَّها تتعدَّد وتتغيَّر في مخيال المتلقّي، وهذه الأشكال لا يعرضها القيسي لوحدها في أحيان كثيرة، بل يزجّها في عمل تركيبي مع أجزاء تجاورها ليزيد من شدَّة انتمائها إلى العصر.



لا يأتي القيسي بالرَّسم إلى الخزف باعتباره رسّامًا، ولا يأتيه بوصفه نحّاتًا أيضًا، وإنَّما يأتي إليه متخصِّصًا به، والقصد هنا يلامس مُحاولات العديد من الرَّسامين لاستخدام تكوينات خزفيّة حملت أعمالًا في الرَّسم، ولكنَّهُ يستعير أدوات النحّات وآليّة الرَّسام، إذ لم يعُد أمينًا بما فيه الكفاية لأصول الخزّاف التي نحّاها جانبًا، فتجد في أعماله ملمسًا حُرًّا لسطح الطين وتشكيلًا حُرًّا لأجزائه؛ حرية يكمن فيها إحساس عميق بروح المادة وتعاطف شديد معها، فالأجزاء التي تكون منها الأعمال تبدو للوهلة الأولى غير مُعتنى بها، ولكن الحقيقة أنَّها تعيش حياتها كما هي في مخيال الفنان.

هناك شعورٌ هائلٌ بالاختزال تتضمَّنه أعمال الفنان في نتاجاته المتعدِّدة، اختزال في الكتلة واللَّون والزَّمن، وأظنُّ بأنَّ "وليد" لا يمنح الإنجاز وقتًا طويلًا من العمل، لأنَّ ذلك يقيِّد اللّعب ويحدّ من الحريّة، لكنَّهُ في المقابل يمنح لأعماله مساحة تكفي لتشييد عرض بصري مصمَّم بشكل احترافي لإراحة البصر، وتفاعُل المتلقي، ويجد فيه المهتمّ بالفنون ومتابعتها الدقّة والصَّرامة التي تقابل الحريّة في العمل. ويعمد الفنّان -أيضًا- إلى التبسيط الشديد في إجراءات التنفيذ. إنَّ الدقّة والصَّرامة التي تُلاحَظ في التكوينات المعروضة تُعدُّ مُقابلًا موضوعيًّا للبساطة فيها، وهي بساطة تستعير مخيال الطفولة وآليات الاشتغال لدى الأطفال.



لا يكترث القيسي بمحيطه واشتراطاته، ولا إلى آليّة السوق التي تقسر الكثيرين على نتاج يمتثل لتلك الاشتراطات، إذ يعمل دومًا على مساحة من الحريّة تحتوي تطلُّعاته، ويستطيع عَبْرَها تحميل نتاجاته مقاييسه الشخصيّة التي اجتذبت لها سوقًا متذوِّقًا من نوع خاص وجادّ، يتفهَّم روح البحث والتَّجريب فيها، وهو تجريب نجد في الجانب المُهمّ منه عبثًا تبرِّره مواجهته لعالم ملوَّث لا يكترث بنا؛ عالمٍ متشظٍّ يقودنا إلى المتاهة.

يستثمر الفنان وليد القيسي حريته في الاشتغال في استدراج مشغولاته على الطين إلى قماشة اللوحة، ويعرض اختزالاته الجديدة ليؤكد تفتُّحه وديناميكيّته في التنقُّل الحُرّ، وليرسِّخ وجوده فنّانًا على عتبة العصر ■







تكنولوجيا ثقافيّة

إعداد: تسنيم ذيب/ الأردن

"حسب المزاج!"

"السينما الحقيقية هي القادرة على أن تمسّ قلوبنا وتنير بصائرنا وتجعلنا كل مرة نرى الأشياء بشكل مختلف، فهي التي تأخذنا لعوالم جديدة موقظة للعقول، وهي وحدها الذاكرة التي نحفظ بها سنين حياتنا ... لذا يجب علينا أن نجعلها دائمًا حيّة متّقدة" - المخرج الأمريكي مارتن سكورسيزي.

إننا إذ ننظر نحو هذا الدفق التكنولوجيّ في صناعة السينما وفي نقلها وتقريبها حتى وصلت إلى شاشات الهواتف المحمولة والحواسيب المصغّرة، نرى بمحاذاتها وفرة من التطبيقات الرقميّة والمواقع الإلكترونية التي تُعنى بانتقاء وسائل مبتكرة في تصنيف وفرز المادة السينمائية، وتدرِج المعايير والأسس المتعددة في انتقاءها، بما يتيح للمشاهد الاختيار استنادًا إلى نوع الفيلم السينمائي، أو سنة الإنتاج، أو التقييم الناتج عن المشاهدين، أو الالتفات إلى مقترحات تشكّلت بالاعتماد على المبيعات والمشاهدات التي تحققها الأفلام ومدى انتشارها لدى فئة عمرية محددة أو إقليم مكاني محدد.

ومما لم تصل إليه هذه المنظومات سابقًا هو إمكانية وضع الحالة المزاجية والنفسية للمشاهد معيارًا أساسيًا في تيسير الوصول إلى كل ما يتطلّع إليه ويستأثر باهتمامه. محرّك البحث "feel.yt" وخوارزميته الذكية التي تم تطويرها بالاعتماد على قاعدة بيانات لأكثر من 300 ألف فيلم سينيمائي يقدّم توصياته تماشيًا و"مشاعر

المستخدم"! ذلك عبر الإجابة عن ثلاثة أسئلة فقط تدور حول شعوره الحالي أو حول مناسبة معينة وهي: كيف تشعر الآن؟ كيف يفترض بالفيلم أن يكون؟ وما هي المناسبة أو الحدث الذي ستشاهد فيه الفيلم؟

ترسم إجابات المشاهد على هذه الأسئلة خارطة رقمية في الموقع تصل به إلى مقترحات متناسبة مع الحالة الشعورية لدى المستخدم لتمكنه من الاستمتاع بمشاهدة فريدة وأكثر فاعلية لفيلم مثالي!

كما ويقدّم موقع ""feel.yt الفرصة لإتمام عملية الفرز والاختيار الدقيق للفيلم من خلال مجموعة من معايير بحث متاحة كالحقبة الزمنية للفيلم والمدة الزمنية وسنة الإنتاج وبلده.

ومن الجدير بالذكر أن مهارة الذكاء الاصطناعي في التعرف على مستخدمي التكنولوجيا وتتبع اهتماماتهم، قد اجتاحت المواقع الإلكترونية وخاصة الاجتماعية بلا استئذان، وهي تسخّر اليوم - باستئذان - في خدمة الروح الباحثة عن الفنّ والمتطلّعة إليه.





متاحف الهولوجرام

الهولوجرام، تقنية التصويرالأخّاذة للعقول، والتي اكتسحت العالم التكنولوجي كثورة حديثة من ثورات هذا العصر، تتمثل ماهية عملها في القدرة على إعادة إنشاء صورة ثلاثية الأبعاد في الفضاء للأجسام بالاعتماد على الليزر، ذلك أن التقنية تُبنى على مجموعة من الموجات الضوئية التي تنبعث وتتصادم مع الجسم مما يتيح لجهاز الهولوجرام تخطيط الجسم ورصد موجته.

هذا التصوير ثلاثي الأبعاد، يسجّل الضوء في جسم ليعطي شكل هذا الجسم، وتطفو الصورة كمجسم ثلاثي الأبعاد محاكي لأبعاد وتفصيلات الجسم الحقيقي، وحيث أن لكلِّ موجات الليزر التواتر ذاته، تتولّد شبكة تداخل معقدة بالتقاء أشعة الليزر يمكن تسجيلها على لوحة تصويرفيما يعرف بالهولوجرام.

تطبيقات التصوير المجسم متنوعة، يتقدّمها انتشارًا استخدامها في الترويج للتجارة - كاستخدامها في أكشاك تقوم بعرض المنتجات أو السلع، أو وضع العلامات التجارية على أغلفة السلع، غير أنّ براعتها لم تكن لتخفى في المدى الفنيّ، حيث تم ابتكار آلاف التحف الفنية الهولوجرامية التي تُعرض في متاحف خاصة بها أو إلى جانب تحف حقيقية ملموسة، ثم اتّسعت البوتقة الإبداعية للتصوير المجسّم في عالم الجمال، لتظهر معارض ذات أفكار فريدة وغير مسبوقة، كما هو "معرض الغموض" الذي يحوي أكبر عدد من الصور ثلاثية الأبعاد في الشرق الأوسط بما فيها صور الرّعب والصور التي تظهر وتختفي في لحظات وصور لأعمال فنية عريقة، و "متحف مدام توسو" في طوكيو، الذي يهدي لزوّاره فرصة الرقص مع النجوم، الأحياء منهم والأموات، على هيئة شخصية رقميّة تفاعليّة باعثة للمرح.



طريق الموسيقى المختصرة

التكنولوجيا التي تبنّت مهمّة نقل الموسيقى للمستمع عبر منفذ أقرب إليه من أذنيه، عبر تجربة فريدة من انتقال صوت الموسيقى نحو الأذن الداخلية مباشرة وبخصوصية معزولة عن الوسط المحيط مع قدرة البقاء على اتّصال به، هي تقنية التوصيل العظمي.

تتمثل التقنية باستخدام مبدلات صغيرة توضع على عظام الجمجمة جانب إحدى أو كلا الأذنين، تستقبل هذه المبدّلات الترددات الصوتية وتحولها إلى ذبذبات ميكانيكية تنتقل عبر العظم إلى الأذن الداخلية، متجاوزة الأذن الخارجية والوسطى، وتترجم هذه الذبذبات على شكل صوت طبيعي داخل مركز السمع مانحةً المستمع شعورًا مميزًا لسماع الموسيقى مصحوبًا باهتزاز الذبذبات الخفيف!

إن مستقبل الموسيقى الجديد والقدرة على سماعها في بيئات محددة وإتاحة الفرصة لمن يعانون من مشاكل خاصة في الأذن الخارجية أو الوسطى للاستمتاع بنسق موسيقي عالي الوضوح هو العلامة الفارقة لهذه التقنية، والخطوة الأولى لتكريس المزيد من الجهود نحو إبداعات عصرية متوقعة ■



حديثُ الخُرافة

شعر: علي الفاعوري/ الأردن

تقولُ الخُرافةُ..
إنّ النِّساءَ ابتدأنَ دُخاناً
تصاعَدَ مِنْ كَفِّ تُفّاحةٍ في الظلامْ
وإنّ القِطارَ الذي قدْ أتيْنَ بهِ
من شُقوقِ البعيدِ
توقّفَ عن سَيْرِهِ حينَ كَبُرْنَ
وصِرْنَ بنات النُّجومِ
تحومُ السّماءُ على وقْعِ أقدامِهِنَّ وهُنَّ
يُنقِّرْنَ بالكعْبِ أرواحنا
ويأكُلنَ حَبّ القلوبِ كفرْخِ حَمامْ..

* * *

تقولُ الخُرافَةُ
إنَّ الجميلاتِ هُنّ مياهُ الجُنونِ
حينَ مَلِلْنَ الجلوسَ على البحرِ
تَبخَّرْنَ حُزناً
فصِرْنَ غَمامْ..
ثمَّ تساقَطْنَ نَجمةً.. نَجمةً

فاستفاقَ الكلامْ..

* * *

تقولُ الخُرافةُ
إنَّ الجَميلاتِ هُنَّ بناتُ القصائدِ
لا يكْتمِلنَ بغيرِ حُروفِ النداءْ
لا يخْتلِفْنَ على أيِّ قافيةٍ ترسُمُ الشّوقَ داليةً
فوقَ سُورِ المساءْ
يُسافِرْنَ في دَمِنا الذي قد توزّعَ أحجارَ نرْدٍ
وشِعْراً تبعْثرَ حتى أتينَ
فلَمْلَمَ وزْنَهُ.. واسْتَقامْ..

* * *

تقولُ الخُرافةُ
إنَّ الجميلاتِ دمْعٌ على خَدِّ نايٍ حزينْ
يَبْكينَ مثلَ البلابِلِ حينَ تفيقُ صباحاً تُغَنّي
يحْمِلنَ أرواحنا مثلَ شَمْعٍ يذوبُ
رويداً رويدا..
يُغْرينَ أشجارَنا بالسُّقوطِ
ويحرقنَ أعمارَنا في المساءِ
غُروراً وكَيْدا..
وحينَ يجيءُ الصّباحُ نفيقُ كفَجْرٍ نديّ
كصبرِ نبيٍّ
عليه السلامْ..

* * *

تقولُ الحقيقةُ..



إنَّ النِّساءَ خُرافتُنا التي لَمْ نُصدّقْ سِواها
وماءٌ تدفّقَ في الريحِ
يسقي الكلامَ
فيُنْبِتُ شِعْراً
ووردا
وبيتاً بهِ يستقرُّ المقامْ

* * *

تقولُ الحقيقةُ
إنّ النِّساءَ احتمالُ
وإنّ الذّهابَ إلى حيثُ هُنّ احتمالُ
وإنّ البقاءَ احتمالُ

* * *

تقولُ الحقيقةُ..
إنّ النِّساءَ سَقَطْنَ منَ الشّمْسِ يوماً علينا
فكانَ الجمالُ ■





الجدار

شعر:أحمد الخطيب/ الأردن

في الدُّروب التي قد تؤدّي
إلى نبعِ هذا السُّؤالِ عن الأرضِ
بعد اندراج الخُطى
في مدارجِ هذا الحنينِ إلى فكرةٍ ماثلةْ!
سوفَ أدرُسُ بعضاً من العُشبِ
والصُّفرةِ السائلة!

* * *

في الدُّروبِ إلى قاعِها
والسُّؤالِ عن النّاسِ والحالمينَ
سأنجبُ ظلّينِ حتى تعاودني
الذِّكرياتُ إلى العائلةْ

* * *

في الدُّروبِ إليها
إلى موطئٍ في القصيدةِ
سوفُ أدثِّرُ أشياءها الغامراتِ



وأنقشُ أيّامَها واحداً
واحداً
ثُمَّ أصطادُ من قاعِها ثورةً للجياعِ
وأنشُدها أنْ تُصلّي الضُّحى مرّتينِ
وتتركني مثل أيقونةٍ مائلة!

* * *

ويتيمان كانا
ولم نلتقط بعدُ من تربةٍ في الحنينِ انتظاراً
لأنْ يكبرا
قال: كيفَ وفي جعبةِ الرّيحِ فجرٌ عتيقٌ
موشّى بأوطانهِ في الوُصولِ إلى ركبةِ الفاصلةْ!

* * *

ويتيمانِ لم يشهدا أنَّنا
أمّةٌ في الحياةِ، نديّانِ تحت الجذورِ
وفي سلّةِ الأمرِ نغدو عبيّنِ
في لحظٍ فاصلة!
بين هَدمِ الجدارِ وأسبابهِ في البناء الأخيرِ
وزوبعةٍ في انقطاع المسيرةِ
لو كنتُ أصبرُ، ما كان يخلعُ هذا الدَّليلُ نباتَ اخضراري
على ربوةٍ عاليةْ!

* * *

مُنذ أنْ دلَّني صاحبي، في الطّريقِ إليها
تركتُ الجدارَ هُنا بين ظلّينِ
يصطفقانِ على خيمةٍ زائلةْ! ■

قصـــائـــد

شعر: عمر أبو الهيجاء / الأردن

وحيـدان

ليلٌ نائمٌ في ثيابي
ليلٌ يذكِّرني بها
بالحوار الشّفيف
أهمسُ في أُذن الصَّمت
لا.. لستُ بائع الحروف والكلام
ليلٌ نائمٌ في ثيابي
لا أراهُ
كما تراني النّقاط والفَواصل
في القصيدة الحُبْلى بِكِ
ليلٌ كسولٌ
يلتفُّ حولي
يأخذني إلى فلقة الصُّبح ووهج الجنون
الجنون الذي يطوِّقني في شهيّة البوح
كي لا أبقى وحيدًا في مسلّة الحياة
لأبقى أرتِّل اسمكِ
أنتِ وأنا
وحيدان

في عتمة المدينة
تعزفنا من وجع الأحلام
تعزفنا على مخدَّة الألم
ونطير مأخوذين بالوطن
وقليلًا من العتاب ..
ليلٌ نائمٌ في ثيابي
ويبحث عنّي.

احتيـاجات

أحتاجُ لقلبٍ
ليس على قلق مثلي
يغفو في عزِّ اللُّقيا ويمضي
أحتاجُ لطلقةٍ أخرى لإيقاعِ دمي
لأغسلَ وصايا الرّيحِ بالهمس
أحتاجُ إلى ملحِ الذاكرةِ
لأُعمّدَ الكلامْ
وأسيرُ وحيداً معي
هاتفًا بآخرِ الليلِ باسمِها
كلُّ ما في الأمرِ
تركتُ القلبَ بين يديها
وتركتْني حارسًا على بابها
هي شقّت منّي ثيابَ اللحظةِ
تاركة ابن الضّحى
يرثي المدينةَ
ويقرأ شرفات العمر
راسمًا
عرسًا
تشظّى..
أحتاجُ كثيرًا لي



لأبقى
على قيدِ
الحُبِّ.

مفاتيـح

للذينَ حملوا ثقل الأيّام
ومضوا وحيدينَ
تسيلُ من أطرافهم أسماء الأمكنة
أحلامهم تخنُقها خفافيشُ المارقين
أرواحٌ تشيخُ في المنافي
وناي في البراري يئنُّ
كانت خوابي العُمرِ تبكي زَيتها
تبكي الوجوه المعفَّرة بالتُّراب
وجوهٌ مزدحمةٌ بإيقاعِ الحربِ
قوافلُ تأكلها الرّيح ولا مأوى
والمفاتيحُ لم تزلْ معلَّقة في الرِّقابِ
مفاتيحٌ تقرأُ الدَّم
على أكرةِ البابِ
وتصيحُ ■



غُربة

شعر: خالد أبو حمدية/ الأردن

على عجلٍ
عَبَرتِ ولـم تـقولي
عبورَ البرقِ
في الغيمِ الخجـولِ

فلا أفشيتِ
سِـرّ الـنّوُر فيـه
ولا غـازلتِ
أرضًا بالهـطـولِ

أحلّقُ فـيـكِ لا لا،
لستُ أدري
عروجي فيكِ أسمى،
أم نزولي

فلا تستعجلي..
المعنى انتشاءٌ
وتيهي فيكِ،
أشهى من وُصولي

بذاك الــشَّجو
والوجع اتّحدنا
وكانَ الغيبَ
مشكاةَ الـحلـولِ

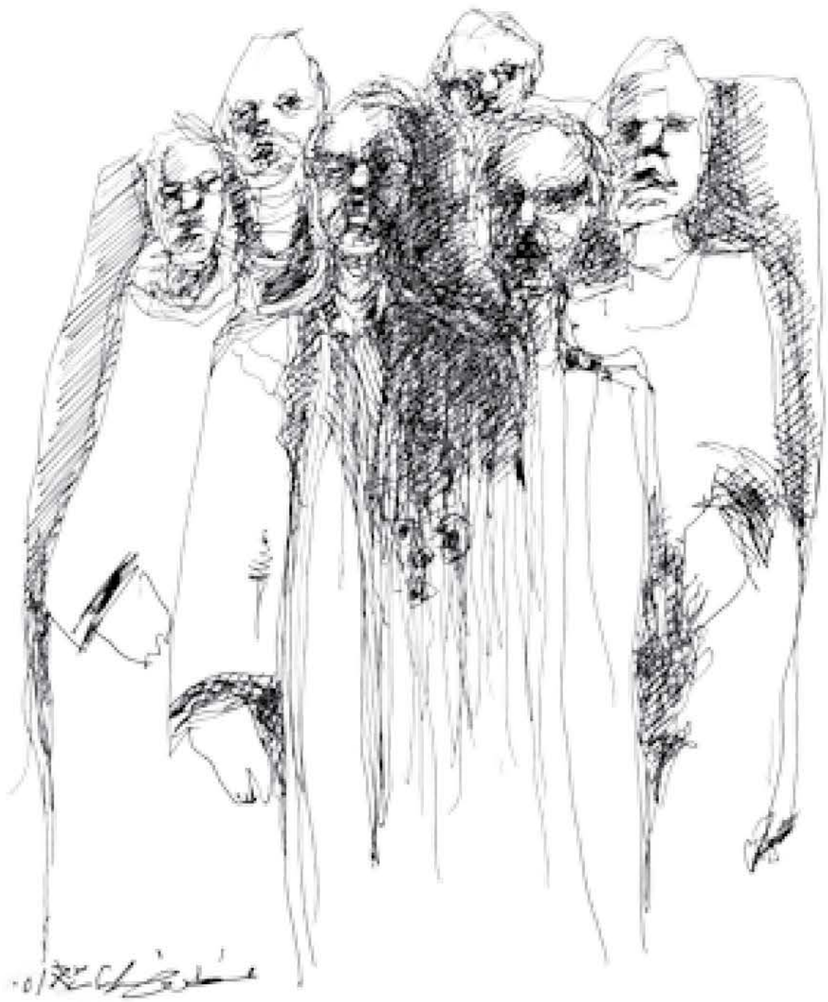
وأمعنّا العناق به،
فَمِيزي
إنْ اسْطَعتِ،
الفروعَ من الأصولِ

لنبضكِ
حزنُ قدّيس يـُصلّي
وللشّفــةِ
ابتهالاتُ الـبـتولِ

كأنّكِ بـي
تَكَوْثَـرتِ ابـتـداءً
ولم يشْهَقْ لغيركِ
مُستحيلي

وأنّك
بنتُ صفوِ العينِ إمّـا
سَقيتِ بمائها
شوقاً طـلولـي

نسافرُ في الشُّجون
فلا خطانا
تطاوعنا
ولا كـفُّ الدلـيـلِ
ولكنْ



بعضُ أحلامٍ تقينا
اغترابَ الرُّوح
في الزَّمن الثَّقيلِ

فصوغي من غوايتنا
جناحا
وإن حلّقتُ،
تحتَ الريشِ قيلي

حملتك نخلةً
والريحُ تُغري

بعنقود الغيابِ
فلا تميلي ■



غياب

قصّة: حنان بيروتي/ الأردن

"حَواسي متعلِّقة بك؛ كأنّي حاسّتكَ السابعة، أراكَ بكل الوجوه كأنّكَ ظِلٌّ لعينيّ، لا أعرف ما الذي يمكن أن تعنيه عشرون عامًا من العمر الذي تدّعي بـأنها تشكلُ جدارًا يقف بيننا؟ حسنًا هي عشرون ربيعًا لم تزدكَ في عينيّ إلّا اخضرارًا، لا أرى غيرك، ولا ينبض قلبي لسواك!

حسنًا تقول: "إنّها فورة الشباب وجنون النساء في أوائل التفتُّح و.."، ولا يعنيني ما تقول، فكلّ حروفك منسوجة على منوال المجتمع، ماذا أفعل بقلبي إن تعلّق بك مثل طفلة تنتظر أمها الغائبة؟ ماذا أقول للهفتي الطفلة وهي تتعلّق بخطاك كأنّها نبض قلبي ومنبع حياتي...؟

* * *

قَلَّبَت الورقة المهترئة التي مسَّها الإصفرار مثل ورقة خريف، "يااه الكلمات ذاكرة الحياة والحروف تختزن نبضات الماضي"، دمعت عينُ قلبها وهي تتابع القراءة لورقة أخرى رُتِّبت بعناية بين ما تحتفظ به من مذكّرات حميمة في صندوق مخبّأ.

"قلبي لمّا يزل نابضًا بك..ها سنوات جديدة اندسّت جدارًا آخر يقف بيننا، لكنّي ما زلتُ رغم دخولي العقد الرابع من عمرٍ مضى دونك أعيشُك كأنّك تلازمني... هل تتذكّر عندما دعوتّني للقاءٍ أخير؟ كان الربيع ونسائمه العليلة تتلاعب بشعري الذي نثرتُهُ بدلال أنثى عاشقة، لا أنسى لون شراشف الطاولات في المطعم، وبلاطه المزخرف بخطى عابرة، ووجه الجرسون وابتسامته المثبتة بتصنُّع لزبائن ثقيلي الظِلّ والأحزان، وحتى رائحة المكان وأصوات الجالسين... كلّ التفاصيل تنغرس في مخيّلتي تلك اللحظة التي شهدت موتي معك، قلتَ لي كلامًا كثيرًا؛ بدا واضحًا أنّكَ أعددته بعناية وانتقيته بمهارة تليق بعمري وبخبرتك؛ وربّما لتؤكد ما بيننا من فوارق وسنين،

لم أسمعك، كنتُ أتشاغل عنكَ بك، أتصنّع الاستماع فيما أتأمّل عينيكَ التي أعشق بلون حشائش نديّة وهما تضيقان أثناء الحديث فتعتصرا قلبي، وأناملك التي تتحرّك بتناغم وأنتَ تناقش كممثّل موهوب، وأنا أنتظر أن تمسح دمعة سقطت من عيني رغمًا عنّي، قلتَ لي بحنان أفلت من قضبان قسوتك المفتعلة: "أنتِ... ما زلتِ طفلة.."، هذه الكلمة التي لا أنساها ربّما لأنّني تمنّيتُ مرارًا بعدها لو أجبتُكَ بأنّ الأطفال يحسّون بصدق أكثر من الكبار، وبأنّي سأكبر، سأكبر من أجلك، وأكون أجمل وأنضج... أمنية لم أدرك وقتها كيف تناسخت عبر عمري مكسوّة بندم مُرّ؛ لكنكَ أنهيتَ كلّ ما كان وغادرتَ كأنكَ تؤدّي دورًا في مسرحيّة.

أعرف أنّكَ كنتَ تكذب حين قلتَ لي إنّي لا أعني لكَ غير فتاة طيّبة صغيرة، حسنًا أعرف باستشعار الأنثى بأنّكَ كنتَ تحبُّني، لكنَّكَ لاعتبارت مختلفة لا تستطيع الارتباط بي.. ما جدوى الكلام الآن بعد كلّ هذه السنين التي عبرت كالمجنونة بيننا وانسَرَبَت من أصابع العمر كالدَّمع؟! كم بكيتُ وظننتُ بأنّ حياتي انتهت، وكابدتُ عذابَ الإحساس بالفقد، افتقدتكَ وافتقدتني حين أكونك..".

* * *

طفرت دمعة حرّى وهي تواصل تفقُّد أوراقها الثمينة، تعثَّرت أصابعها بأخرى تلتصق حوافها كأنَّما أصابها بلل قديم، فانكَمَشَتِ الورقةُ كأنّها تبكي... "ماذا أفدتَ من بُعدك عنّي؟ وكنتُ ربيعكَ، الربيع الذي لا يزهر إلا بين يديكَ لا لشيء إلّا لأنكَ أنت، لأنكَ داخلي أحادثكَ بلا انقطاع، أستحضركَ وأنتَ تسمعني بعينيك، وتتذوّق صمتي بنظرة تحملني على أجنحة فرح لا يتكرّر، ماذا أفدتَ من تغيّبي عنك؟ هل تركتني لأعيش؛ وأنت تقتلني بغيابك؟! هل هجرتني لأتمسّك بالحياة؟ لكنّني بعدكَ خسرتُ التّوق لأعيش، فقدتُ الطَّعم ونسيتُ ملامح الشَّغف بيومٍ جديد... ربّما خضعتَ للمجتمع ربّما، ومتى كان في الحُبّ انقيادٌ أعمى ورضوخٌ أخرس؟ متى صرتَ رجلًا يغادر شرفة تطلُّ على قلبه لأنه يخشي ضربة شمس؟".

* * *

أواصل عتابي حديثي نجواي معك وأنا.. أعرف بأنّكَ لن تسمعني، لكنّني أكابر؛ربّما لأنّي لا أستطيع أن أكرّر مرارة فقدك، الموت لا يتكرّر وهذا ما يجعله فريدًا ومهيبًا تمامًا كذكراكَ فيّ؛ أحاول تفتيح الورقة المُنكمشة أطرافها والمتلاصقة برقّة جناح فراشة و...أكابر وأكذِّب ذاكرتي المنخورة بك، وأتذكّر دموعي التي غسلت حبرَ الخبر؛ خبر رحيلك الأبديّ؛ لكنّك في قلبي تحيا تستمع لي تصغي لصمتي وأحوطك بأضلاعي لأنّي لا أصدِّق أنّ مثل هذا الغياب المُرّ يمكن أن يأتي مرَّتين! ■

جنازة المومياء

قصّة: حسام الرشيد/ الأردن

المَرْأةُ العجوز التي سكنت تلك الغرفة من العمارة المتآكلة على ناصية الحارة، كانت منطوية على نفسها، لم تزُر أحدًا من أهل الحارة، ولم تدَع أحدًا منهم يزورها، لم تخرج من غرفتها إلّا لشراء ما يقيم أودها، ولكنّها ما لبثت أن توقّفت عن الخروج، فتكاثرت حولها الأقاويل، حتى ذهب الظنّ ببعض أهل الحارة إلى أنّها ربّما لفظت آخر أنفاسها.

تكاثرت الرِّوايات حولها، فقيل إنّها عجوز شريرة، اختبأت في هذه الحارة الوادعة فرارًا من أعداء يتربّصون بها شرًّا، وقيل أيضًا إنّها جنيّة ملعونة، يحرسها نفر من الجنّ، ولكن ثمّة رواية أخرى؛ أنّ هذه العجوز هي امرأة مسكونة، ثمّة طائفة من العفاريت يسكنون في جسدها الممصوص كحبّة بازلاء.

رجال الحارة حاولوا زيارتها ذات ليلة عاصفة، اشتدّ بها سقوط الأمطار، وكانوا يحملون معهم ما جادت به نفوسهم من الطعام والثياب والبطّانيات، طرقوا باب غرفتها، لم تخرج إليهم، طرقوا مرّة أخرى، بدت لهم من خلف الزجاج كظلّ شبح هائم على وجهه، ناحل لا تلوح أطرافه، تراجعوا خطوات للوراء، حين اختفى ذلك الظلّ الشبحيّ، وانطوَت نفوسهم على علامات استفهام منتفخة، انفجرت في دواخلهم.

وهو يفرك جبينه المتصدع، تقدّم مختار الحارة للأمام وقال:

- هل أنتم متأكّدون من وجود امرأة عجوز في هذه الغرفة؟

وسَرَت همهمة بين رجال الحارة وقالوا:

- هذا أمر لا ريب فيه.

استجمع مختار الحارة شجاعته، حَشَرَ أنفاسه العميقه بين ضلوع صدره، وتقدّم خطوة نحو الباب، رفع قبضته وطرق مرّة أخرى، ولكن لا جواب، وظلّ ذلك الخيال في مكانه لا يتزحزح. رعشة من البرد سرت في جسده، انقلبت إلى انتفاضة من الحمّى، تركت بصماتها الحمراء على جسده، لم تمهله سوى أيام وقضى نحبه.

رجال الحارة ذهبوا إلى شيخ معروف في ناحيتهم، فلمّا أخبروه بأمرها، تمايل جسده يمنة ويسرة كأنه في حضرة صوفيّة، بيده مشّط لحيته الزعفرانيّة وأطرق صامتًا لحظات، حتى إذا اختلط الدخان الأبيض بشعيرات لحيته الشوكيّة، فتح عينيه على اتساعهما، حتى بدتا كعيني ذئب ابن ليل ما له بالكرى عهد، ثمّ انتفض واقفًا وقال بصوت واعظ:

- هذه المرأة ستجرّ عليكم الوبال.

رجال الحارة انهمكوا في الكلام، وهُنا رفع الشيخ يديه وحرّك رأسه الشبيه برأس سحليّة بين كتفيه المنحنيتين، وهو يقضم شفتيه المدهونتين بزيت الخروع قال بصوت مهدّد:

- دعوا أمرَها لي.

وقفوا أمام باب المرأة العجوز، تقدّم الشيخ خطوة للأمام، كان الظلام يعربد في المكان بلونه الأسود، وقف أمام زجاج الباب المضبَّب، مرّة أخرى لاح له ذلك الخيال المتأرجح للمرأة العجوز، تقدَّم خطوة أخرى، رجال الحارة أشفقوا عليه وصاحوا عليه أن يتراجع، حتى لا يلقى مصير المختار من قبله، لكنّ الشيخ فَرَدَ يديه على اتِّساعهما وأغلق عينيه، وطرق بقوّة على الباب وهو يصيح بصوتٍ جهوريّ:

- أيتها الملعونة... اخرجي.. اخرجي..

وما لبث أن وقع على الأرض وتهشّم وجهه، حاول أن ينهض، لكنه لم يستطع، تحلّق حوله رجال الحارة وأمسكوا بذراعيه، قدماه بدتا واهيتيين كما خيط من العنكبوت، حملوه على أكتافهم وعادوا به إلى بيته، ولم تمضِ سوى ساعات حتى قضى نحبه.

طوال الأيام التي تلت هذه الحادثة، لم يغمض لرجال الحارة جفن، وشعروا أنَّ لعنة العجوز التي قضت على مختار الحارة وشيخها، لا بدّ أن تدركهم ولو بعد حين، فهرعوا إلى فتوّة الحارة، لعلّ في ذراعيه الغليظتين منجاة لهم.

فتوة الحارة فتح شدقيه مطلقًا صريرًا حادًّا وقال:

- أعدكم بأنّنا سنحتفل بجنازة هذه المومياء.

رجال الحارة كانوا أكثر خوفًا هذه المرّة من سابقاتها، وقف الفتوّة أمام باب العجوز، على وجهه طفح الغضب جامحًا، بقبضته طرق الباب ذا الزُّجاج المضبَّب، فلاح له ظلّ المرأة العجوز يتعملق بسواده الأدكن من خلف الزجاج، وطفق يحدِّث نفسه بصوتٍ عالٍ:

- سأريكِ أيتها المومياء اللعينة.

وبجسده الضَّخم دفع الباب، فلمّا دخل إلى غرفة العجوز، سقط على الأرض بلا حراك، رجال الحارة لبثوا في أماكنهم، وسرعان ما انقشع الخوف من قلوبهم، وشعروا أنهم لا بدّ من أن يواجهوا مصيرهم المحتوم، وحين اندفعوا كثيران هائجة إلى داخل الغرفة، لم يعثروا للمرأة العجوز على أثر...! ■



قصص قصيرة جدًا

منال حمدي/ الأردن

أحمرُها

بالأحْمَر طلَت الجدران، ونثرت الورد، وعلى الدَّرج فرَشَت البساط المخمليّ. أشعلت الشُّموع، وانتظرته. تأخَّر قليلًا، مرَّة أخرى نظرت إلى ساعتها، تأخَّر ساعة كاملة. مرّت أيام وأكثر ولم يطرق الباب! انتهى العرض المسرحيّ بتصفيقٍ حارّ. حنَتْ رأسها لجمهورها باكية.

في منزلها خَلَعَت السّاعة، وضعتها في دُرج صغير. لم يكُن هو الأحمر ذاته. استَذْكَرَت تلك اللَّيلة التي التَبَسَ عليها لون شرشف سريرها الأحمر، وأحمرها!

لكن، لا جمهور يصفِّق طويلًا !

عَرَقُها الخجول

كَعْبُها الدَّقيق يستفزّ الموتى. يبهرها ما ترتديه وعيون الرِّجال. في مسكنها المتواضع، تتناول المهدِّئات، ثم تنظر إلى المرآة لترى حمولة زائدة. تبدأ بخلعها من الأسفل، حيث تصبح دون الكعب قامةً قصيرةً. ثم المشدّ الخانق، كلَّما انحنى الرِّجال لها تصاعَدَت رائحة العرق الخجول منها. لتختبىء هاربة تحت غطاء السَّرير الذي لا يتَّسع عشيقًا!

قميصها اللّيلكيُّ

على الرَّصيف المُوازي لحديقة مهجورة جَلَسَت تتأمَّل ما تبقّى من أوراق تناثرت في كلِّ مكان، وقد تهادى بعضٌ منها على قدميها بلونٍ كلّما بهتَ اصفراره، اشتدَّتْ ملوحة عينيها.

أحنتْ رأسها تنظر إلى صدرها المتسارعة أنفاسه عندما أحسّت بدغدغةٍ ما، وابتَسَمَت. فقميصها اللّيلكيُّ المفتون بجسدها سَقَطَ الخريف فوقه من تلك الشجرة التي تجلس أسفلها، حيث المضيق الغائر بين هضبتين مرتفعتين بشموخ ■



قارِبُ المَوْت

قصّة: مسيّد المومني/ الأردن

البَرْدُ يَلبسني كمعطف على هيئةِ دوّامة من أمواجٍ لفّتني ككفن شفّاف مضيء، احتضن روحي وصعد بها إلى السماء، حاولتُ التشبُّث بجثَّتي العائمة فوق مياه البحر، مدَدْتُ يدي نحوي فاختَرَقَتْني.

أن تكونَ فردًا على ظهر قارب يعجُّ بالمئات ممَّن تخلَّوا عن هُويَّتهم على ضفاف ما ظنُّوه بدايةَ حريّةٍ، رجال ونساء وأطفال وطاعنون في السن يجمعهم حلمٌ واحدٌ بِوَطنٍ أوروبيٍّ بديل، بعدما أصبحوا مهدَّدين في أوطانهم بالدَّهس والحرق والتعذيب وفرض سياسات القتل والتجويع والحروب، لهو أمر غير منطقي البتّة، ويُنافي ميزة التعقُّل والتفكير بجديّة في المقاومة والوقوف في وجه ساسات الظُّلم والتصدّي لجبروتهم.

أمنيةُ كلّ مهاجر صغيرة وبسيطة جدًا، وهي أن يحظى بأربعة جدران تضمُّه وعائلته دون خوف يغلِّفها، بلا رهبة تكْبُرُ كل يوم في داخله من قدوم الموت عليهم بهيئة جنود يرَوْنَك هدفًا ممتعًا لتجريب نوعٍ جديدٍ من التعذيب فوق جسدك، ومن ثم قتلك بأبشع الأساليب التي سمعتَ بها وتلك التي لم تسمع عنها مِن قبل.

القارب صغير، لم يكن يتَّسع إلّا لنصف عددنا تقريبًا، حاوَلْنا الاعتراض، لكنّهم أمرونا بالتخلُّص من متاعنا للتَّخفيف من الحمل ليتمكَّن القارب من الوصول إلى إيطاليا دون تعرُّضنا للخطر، صَرَخْنا بوجوههم معترضين، واشتبَكَ بعضُنا معهم

بالأيدي، مرغَمين وجدنا أنفسنا في منتصف البحر، يحيطنا الأزرق من كلِّ جانب، يُظَلِّلُ رؤوسنا ويحمل أقدامنا، أتعلمون؟! أعتقد جازمًا أنّ عالِم الألوان الذي اكتشف أنَّ الأزرق يريح الأعصاب لم يسافر في البحر مطلقًا! أطبق الهواء على مسامي، خنقني حتى شعرتُ بلسع سوط من النار يخترق كتفي الأيمن، ثم وبتسارع عجيب وقع فوقي أحد جيراني في القارب، مَنَعَتْني من دفعِه وجوهٌ غادَرَتها الحياة، تساقَطَت تباعًا حولي، ودماء غطَّت أرض القارب، تشرَّبَتْها ملابسي، وتلطَّخَ بها وجهي، تعالى الرَّجاء: الرَّحمة، الرَّحمة... حقد عصابة التَّهريب، واللُّؤم في داخلهم، شعور الساديّة والتملّك والتسلّط منعهم من غفران اعتراضنا على صغر القارب، ما دفعهم للّحاق بنا في عرض البحر وقتلنا دون رحمة، مضحك -إن تذكّرتَ- أنكَ هربتَ من الموت، لتجد أنَّكَ تسقط في حضنِه مباشرة.





استجمعتُ قواي وقفزتُ في الماء المتجمّد، لم أتقِن السباحة يومًا، هذا ما تذكَّرتُه بعد أن أَخَذَتْ جرعاتُ الماء تتدفَّقُ داخل فمي لِتَحلَّ محلَّ الهواء، قاوَمْتُ، دَفَعْتُ بالماء أسفل منّي، تخبَّطتُ... ثم فقدتُ السَّيطرة على جسدي، ووجدتني أعوم في الفراغ، تُرافقني رائحة العفونة، اعتقدتُ في البداية أنَّني وحدي مَن دخل النَّفَق الطويل، لكنَّني كلّما توغَّلْتُ وجدتُ أحد المهاجرين، حتى فاق عددنا المئتين، تسابقنا فيه حتى صرنا أقرب للسَّماء، تحدونا رغبتنا في الاندماج، وهذا الضّوء البديع في آخره أردنا أن نصل نهايته، ولكنَّني أقسم أنَّني ركضتُ لمسافة أكثر من عمري بكثير، أصابني وكلّ مَن معي شَرَرٌ من فرح وغبطة، والكثير الكثير من السعادة، والعروس التي كانت ترافق عريسها في القارب فاقتنا بهجة، فسابقتنا جميعًا حتى لم نعُد نبصرها.

لَمْلَمَ الموتُ أرواحنا بهدوء، كأنَّهُ يَنْظِمُنا عقدًا من زهور، يتوِّج به رأس السَّكينة حولنا: الموت رحيم، وإن كان بديعًا إلى هذه الدَّرجة، فلماذا نخافه؟! لماذا نتشبّث بالحياة؟! حدَّثْتُ نفسي الوحيدة منذ انطلاقنا من ميناء الإسكندرية، كنتُ مستمعًا أكثر منّي متحدِّثًا، وكأنَّني فقدتُ لساني على الشاطئ، صادقتُ الورق، أنجبتُ قصيدتي الأولى، وأودعتُها البحر... بكيتُ حزنًا وفقدًا، والآن أبكي فرحًا وشوقًا، والدي الشَّهيد أمامي مباشرة، لم أصدِّق نفسي، مددتُ يدي تجاهه... هَمَمْتُ بالحديث إليه، فشعرتُ بجسدي ينسحب للخلف بعيدًا، وهاتفٌ يقول: "لم يحن دَوْرُكَ بعد"، جُرِرْتُ مُرغمًا، شاهدتُ القارب وقد فارق الجميع الحياة، حمتُ فوق جسدي المسجّى فوق سفينة، وحولي الكثير من البحّارة الإيطاليين، أحدهم يحاول إنعاشي، لبستُني مجدَّدًا، تدفَّق الماء خروجًا من فمي، وعدتُ إلى الحياة ■

موعد مع الحياة

قصّة: موسى إبراهيم أبو رياش/ الأردن

يَتَقَلَّبُ على فراشه بتوتُّر وقلق، فلم يعتَد أن ينام في مثل هذه الظروف؛ فراش أرضي على سطح منزل ريفيّ لأناس لا يعرفهم، اضطرَّته الظروف إليهم بسبب تعطُّل سيارته ليلًا، فلم يجد مفرًّا من أن يلجأ إلى أقرب مكان آمن، فكانت هذه القرية الصّغيرة التي تقع على تلّة مرتفعة قرب الشارع العام، في مكان ناءٍ عن مدينته ومقرّ عمله. نظر إلى فراش سائقه بالقرب منه، فعجب أن وجده يغطّ في نوم عميق. تكدَّر خاطره عندما تذكَّر ارتباطاته صباح يوم غد واجتماعاته بصفته مديرًا لشركة كبيرة، فهو لن يستطيع أن يكون هناك في الموعد المحدَّد. ترك فراشه، ولبس حذاءه، وتوجَّه إلى حافة السّطح، وقف يتأمّل المكان، لم يلفت انتباهه شيء في البداية، ولكن رويدًا رويدًا بدأ يتسرّب إليه شعور غريب لم يعهده من قبل، هدوء يتسلّل إلى روحه، وصفاء إلى دماغه، وخدر لذيذ إلى جسمه. أعاد مسح المكان بعينيه، فأدهشته التفاصيل البسيطة الجميلة، امتداد ريفيّ، وتلال متقاربة يفصل بينها أودية سطحيّة، تتناثر عليها أشجار متباعدة. السُّكون ينداح باتِّساع المدى، يقطعه على فترات متباعده نباح كلب، ثم يستعيد السُّكون حضوره الآسر من جديد. تناهت إليه أصوات الصراصير تعزف سيمفونيّة كونيّة بديعة، أشعرته بالطَّرب والنَّشوة والانسجام التام مع محيطه الجديد.

جلس على حافة السطح، يتأمّل بلذّة وشغف، كلّما ركّز أكثر تكشَّفت التّفاصيل بشكل أدقّ على الرغم من غياب القمر. تجوَّلت عيناه بين بيوت القرية، فلم يرَ أحدًا أو يسمع صوتًّا، فالكلُّ نيام كما يبدو، لا يشغل قلوبهم شيء على الرَّغم من حياتهم المتواضعة، وشظف العيش الذي أحسَّ به دون أن يتبيَّن حقيقته، ولكنه رأى طرفًا منه من بساطة عشاء صاحب البيت، وتواضع فراشه، وصغر البيت الذي يعيش فيه. صحيح أنه قال لهم إنَّ النوم على السطح أفضل في هذا الجوّ الحار، ولكنه يظنُّ أنَّ ضيق البيت هو السَّبب.

رفع رأسه إلى أعلى، فالتقطت عيناه لوحة سماويّة مذهلة، سماء تتلألأ بملايين النجوم متفاوتة الإضاءة والبريق والحجم أيضًا، تتشكّل في مجموعات وتشكيلات متجاورة متداخلة متشابكة مدهشة، يخيَّل إليه أنّها تتحرك، ترقص، تتعانق. وبين لحظة وأخرى ينطلق سهم ضوئيّ من نجمة تحيّة لنجمة أخرى، أو دليلًا لنجمة تائهة تبحث عن طريق توصلها إلى أحبّتها، أو ربما كان ابتهاجًا نجميًّا بمناسبة سعيدة أو حدثًا مُبهجًا، أو قد يكون سهمًا يحمل رسالة حُبّ من نجم إلى نجمة!

عاش طويلًا في المدينة، لكنه لم يشاهد السماء بهذا الجمال والرَّوعة إلّا هذه الليلة، بل لم يشاهد السماء من قبل، فكل ما شاهده كان سماءً محجوبةً بالعمارات



وأنوار الكهرباء الطاغية والتلوُّث، سماء غير حقيقيّة، سماء مزيَّفة أو على الأصحّ سماء مجني عليها، سماء مُغتصبة!

شعر بجسده يتراخى، فعاد إلى فراشه، تمدَّد، وأخذ يراقب قبّة السماء التي أبهرته وخلبت لبّه، خُيِّل إليه أنَّ بعض النُّجوم تغامزه وتعابثه، ابتسم في سرّه من هذا الخاطر اللطيف، ثم ما لبث أن غاص في نوم عميق لم يستيقظ منه إلّا على أشعة الشمس تداعب عينيه. جلس في فراشه مستغربًا، ثم تذكّر كل شيء. نظر إلى فراش السائق، فوجده ما زال نائمًا، وقد غطّى رأسه هروبًا من أشعة الشمس.

غادر فراشه المبلَّل بالنَّدى، وأخذ يتجوَّل بعينيه في المكان، فوجد أنَّ الحياة قد دبَّت في القرية، أصوات أطفال، ونداء أمهات، وثغاء أغنام تخرج إلى المراعي. وفي التلال القريبة، رأى تفتُّح النهار، وكيف تتسلّل الشمس فتبسط سطوتها، وتنفخ في المكان حياة جديدة، وترسم لوحة سحريّة جميلة. استغرق يراقب المشهد الذي يتشكّل أمامه، ولادة يوم جديد بكلّ أناقته وبراءته وعذريّته وفتنته، ونسي نفسه ومشكلته وظروفه، ولم ينتبه إلّا على تحيّة صاحب البيت، يدعوه لتناول طعام الإفطار.

جلسوا على السَّطح، يتناولون طعامهم بهدوء، ولم يخفِ تلذُّذه بالإفطار والشّاي، وأكّد أنه لم يتناول شايًا بهذه اللذّة في حياته على الرَّغم من إدمانه شرب الشاي منذ طفولته.

بعد الإفطار، شكر مالك البيت بحرارة على كرمه ولطفه وحسن ضيافته، مؤكِّدًا أنه سيزوره في أقرب فرصة، ثم استأذن وسائقه. غادرا المكان، طلب من سائقه أن يتفحَّص مشكلة السيارة ويحاول إصلاحها، أمّا هو فسيتجوَّل في الأرجاء ليقطف من الطبيعة عناقيد صفاء ونقاء، ويتمرّغ في هدوئها وجمالها، ويستكشف ما فيها من حياة، وطلب منه أن يتَّصل به عندما يصلح السيارة. سأله السائق عن مواعيده واجتماعاته في الشركة اليوم، فطلب منه أن يتَّصل ويؤجِّل كل شيء، فلا رغبة له اليوم بالعمل وإن صلحت السيارة، يريد أن يسترجع نفسه، ويطهِّر روحه هنا، في هذا المكان الجميل الهادئ النقيّ، فقد عاش أكثر من نصف قرن يركض في هذه الحياة موظفًا ومديرًا ثريًّا، يظنُّ أنه كان يعيش منعمًا مرفَّهًا، ولكنه أدرك هذه الليلة أنه كان غارقًا في الوحل، فقيرًا معدمًا، جسدًا بلا روح، مغيَّبًا عن الحياة. وخاطب سائقه: "لا تتعجَّل، خذ وقتك وراحتك في إصلاح السيارة، وتأكد أنَّ كل شيء تمام التّمام، وإن اضطررت فاتَّصل بميكانيكي في أقرب مدينة ليأتي ويصلحها". ثم سار في طريقه، أغلق هاتفه، وانطلق مسرعًا بلهفة صوب تلّة مرتفعة كأنه وإيّاها على موعد! ■

أعزّ كلِمة

قصّة: هبة أحمد/ الأردن

في مَساءِ يومٍ هادئ، أسرعتُ أنا وزوجي إلى المستشفى، فقد حان موعد ولادتي كما حدَّدته الطبيبة، لم أكُن سألد ولادة طبيعيّة، بل سأُعطى محفِّزات بالوريد لتحفيز الطّلق. أذكر أنَّ قلبي كان يخفق من شدَّة السُّرور واللَّهفة، شعرتُ يومها بحماسة وتوق كما لم أشعر يومًا، تحوَّلت الحياة من حولي إلى لون ورديّ، فأنا اليوم سأستقبل غاليتي، وسأضمُّها بين ذراعيّ، ولعلّي سأبكي فور رؤيتها لا خوفًا من المجهول، بل فرحًا وحُبًّا.

سارَت الأحوال في الساعة الأولى على أتمّ وجه، وفي السّاعات التالية اشتدَّ بي الألم، وعند الساعة العاشرة ليلًا؛ أسرَعَت بي الممرِّضات إلى غرفة الولادة، وتبعَني زوجي بكاميرا التَّصوير، فكما اتَّفقنا سابقًا سنصوِّر هذه المعجزة لحظةً بلحظة لنتذكَّرها كلَّما أردنا. وعندما دخلنا الغرفة كانت الطبيبة وعدد من الممرضات بانتظاري وهنّ على أتم الاستعداد للبدء. وأثناء الولادة سمعتُ الطبيبة تقول إنَّ الطفلة نائمة! لكنّني لم آبه حينها، فقد كان ألمي على أشدّه، وبعد جهد وألم شديدين تمَّ الأمر وولدتُ طفلتي!

كانت زرقاء بلون النيل! ولم تبكِ كما يفعل الأطفال، أنعَشَتْها الطبيبة، فبَكَت بصوت خافت ثم وضَعَتْها في حجري... نعم كانت زرقاء وشاحبة، ولكنَّ قلبي خفق لها وأحببتُها أكثر ممّا توقَّعت، فقد شعرتُ بأنَّها مِنّي ولي؛ فهي طفلتي وغاليتي سواء كانت مريضة أم لا.

وهكذا بدأت رحلتي، أسميتُها "رَوَند"... أجل، كانت مريضة؛ مُصابة بتضخُّم في القلب، فحجم قلبها كان بحجم تفّاحة كبيرة، رغم أنّ قلبها لم يكن ليتجاوز حجم حبّة ليمون لو كان طبيعيًّا... أمضيتُ معها ثلاثة أشهر بالمستشفى، وفي يوم ما طلب الطبيب رؤيتي مع زوجي على انفراد، وعندما ذهبنا لمقابلته أعلمنا أنّ وجودها في المستشفى لن يفيدها بشيء، ولا بدّ من أخذها إلى المنزل، فَمَن هُم بحالتها لا علاج لهم، وأعمارهم لا تتجاوز السنتين.

سقطَت كلماته ثقيلة على قلبي، فلم يكُن هذا ما أردتُ سماعه، تمنَّيتُ أن يقولَ إنَّهُ وجد علاجًا أو إنَّها ستتحسَّن بعد فترة، ولكنَّ هذا لم يحدث! تحشرجت الكلمات في فمي واغرورقت عيناي بالدُّموع، ولم أقل شيئًا كما لم يفعل زوجي، رغم أنَّ صمتنا قال الكثير، ثم هرع زوجي للبدء بإجراءات الخروج لطفلتنا.

عُدنا إلى المنزل، ومضت الأشهر على الحال نفسها، بين المستشفى والمنزل، وفي كل يوم أحبُّها أكثر، لم أكُن أناديها باسمها، بل كنتُ أدعوها بالغالية، وهي عندما تسمعني أقول يا غالية تلتفت نحوي وتبتسم لي بابتسامة ملائكيّة تريح القلب وتنجلي بها الهموم.

مع مرور الأيّام؛ تسرَّب الخوف إلى قلبي من يوم فقدانها، فعليّ تقبُّل أنَّها ستغادرني، ولكن أنّى لي أن أتقبّله أو أتخيَّله حتى؟! أنْ أتخيَّل ذلك اليوم الذي ستغادرني فيه غاليتي بلا عودة! لا، لن يحدث هذا ولن أرضى به.

أعلنتُ حربًا على توقُّعات الأطباء، وعشتُ مع ابنتي أجمل أيّام حياتي، ألبستُها أجمل الملابس، ولعبتُ معها، وحدّثتُها عن كلّ شيء، لا أذكر يومًا أنّي تحدَّثتُ مع أحدٍ بتلك الرّاحة، وأنا التي لم أكن يومًا ممَّن يفضون بمشاعرهم لأحد، ولكن معها كان الأمر مختلفًا، فكلَّما تعبتُ أو أنهكني التَّفكير أضع رأسي في حضنها، وأتناول يدها لأضعها على رأسي، وأربتُ بيدها عليه، وأحدِّثها عمّا في قلبي، كم أراحَتْني تلك اللحظات وأزاحت الثّقل عن قلبي! كنتُ أبكي في حضنها وأنفِّس عن روحي، وهي تقبَّلَتْني كما كُنت.

أعلمُ من صميم قلبي أنَّها أحبَّتني، فاللَّمعة التي كانت تبرق في عينيها كلّما رأتني كانت تنطق بحبيبتي ماما، رغم أنَّها لم تقُلها ولا مرَّة، ولكنَّها نطقت بكلمة واحدة فقط؛ حَدَثَ ذلك في يومٍ كنتُ أجلس فيه في غرفة جلوسي برفقة أختي وطفلتي في حضني، أغمضتُ عينيّ يومها، ولعلّي أبقيتُهما مُغلقتين لفترة طويلة، فأثَرْتُ الغيرة في قلب غاليتي، وبَدا لها أنّني خُطِفت منها، يومها رفَعَت طفلتي يدها وَوَضَعَتْها على خدّي وقالت:

(هبه!).

أجل، نادتني باسمي! وأنا ومِن هَوْل فرحَتي صرتُ أرجوها أن تقولها مجدَّدًا، فقد كانت تلك أجمل وأعزّ كلمة سمعتُها في حياتي... (هبة) لم أعلم يومًا أنَّ اسمي بهذا الجمال إلّا حين سمعتُه منها، ولعلَّها هي مَن أضفَت إليه الجمال والهيبة!

رأتني أختي وأنا أرجوها أن تناديني مجدَّدًا، فقالت:

- قالت هبه... أجل، فَعَلَت... سمعتُها...

لم أردّ عليها بالكلمات، بل بالدُّموع، ثم احتضنتُ غاليتي ورحتُ أقبّل وجهها.

لم تُناديني طفلتي بعدها، فتلك كانت المرَّة الأولى والأخيرة، لعلَّها لم تُناديني حقًّا ولكن خُيِّل إليّ أنَّها فعلت، ولعلّ أختي رحمَت قلبي ورأفَت بحالي فادَّعَت أنَّها سمعتها... لم أسألها يومًا، ولن أسألها، فأنا لن أقبل أن يسلب أحد مِنّي أغلى ذكرى في حياتي.

مرَّت الأيام، وتجاوَزَت طفلتي السنة والنصف، وبات المرض واضحًا عليها، وازدادت تردُّداتنا على المستشفى، وبتُّ مقتنعة أنَّ أجلها قريب، رغم رفضي التَّسليم به، فقد كنتُ أنانيّة وسعيدة لأنَّها لا تزال في أحضاني، على الرَّغم من أنَّ آلامها كانت تؤلمني، وتأوُّهاتها كانت تقتلني، وكيف لي ألّا أتعذَّب وهي قطعة مِنّي!

وفي يومٍ ما استيقظتُ مبكرًا، ولمّا ذهبتُ لأطمئنّ على طفلتي وهممتُ بحَملِها، وجدتُها ثقيلة جدًّا، وهي الطفلة النَّحيلة الهزيلة، تفحَّصتُها وقلبي يكاد يتوقَّف من الخوف، فإذا بجسدها محتبس بالماء، هرعتُ بها مع زوجي إلى المستشفى، فأعلمنا الطبيب أنها على الأرجح أصيبت أثناء نومها بتوقُّف مؤقَّت للقلب أثَّرَ على كليتيها، ولم تعودا للعمل ولن تعملا مُجدَّدًا.

سألتُه بحيرة: "ولكن ما معنى هذا؟".

لم يُجبني، ولكنَّ عَيْنَي زوجي الباكيتين وشهقاته أجابتني.

حينها أدركنا أنَّ توقُّعاتهم باتت قريبة، وأنَّ أيام غاليتي معدودة. أُصبتُ يومها بحالة هستيريّة، وأسرعتُ إلى سرير ابنتي، ووضعتُ رأسي في حِجرها كما اعتدتُ وبدأتُ أنوح، لُمتها على مرضها، وعلى نيَّتها في تركي، ورجوتُها أن تأخذني معها. اعتذرتُ منها عن كلّ لحظة أزحتُ فيها عينيّ عنها، أو تأخَّرتُ عليها بالطعام أو الشراب، أو في تغيير الحفّاضة. اعتذرتُ منها لأنّني لم أكُن أهلًا بها، ولأنَّني أضعف ممّا تحتاج.

رحتُ أنوح بلا توقُّف، ودموعي تنهمر بغزارة، ولم أستيقظ من نُواحي إلّا عندما سمعتُ صوت جلبةٍ من حولي، فرفعتُ رأسي ورأيتُ أحد الممرِّضين آتيًا ليعطيها الدَّواء، نظر إليّ بشفقة وقال:

- لا تبكِ... وعيشي معها آخر اللحظات بِحُبّ كما عشتِ مِن قبل.

قال تلك الكلمات وغادر، أصابت كلماته قلبي، وأراحَتني إلى حدٍّ ما، فمسحتُ دموعي. بقيَتْ طفلتي في المستشفى خمسة أيام ثم توفِّيت، ومع آخر دقّة من دقّات قلبها توقَّفَت نبضات روحي، آلمني موتها كما لم أتألّم من قبل، ولكن ما باليد حيلة! غادَرَتْني غاليتي، وعليّ أن أتقبّل هذا مُرغمة، فالقدر محتوم، وعلينا تقبّله سواء رضينا به أم لم نرضَ.

واليوم؛ وبعد أحد عشر عامًا على فراق ابنتي، ما أزال أذكرها وأبكيها وكأنَّه أوّل يوم على فراقها. لم أشاهد حتى اليوم شريط ولادتها، ولعلّي لن أفعل يومًا، ولكنَّني وكلّما أشتاق لها أتَّجه إلى سريري واضطجع عليه، ثم أتدثَّر بلحافي وأزمُّه إلى جسدي ليحتضنني، وأغلق عينيّ وأستذكر بمخليّتي أعزّ لحظة في حياتي وغاليتي بين أحضاني وتقول: (هبة) ■



نصوص

دينا بدر علاء الدين/ الأردن

موظَّف

استقام سلوكهُ؛ انحرفتْ ترقيته.

هُموم

تكاثفتْ أفراحه؛ فاضتْ أحزانُهُ.

تحدٍّ

نظراتُ الاحتقارِ؛ أوصلتهُ إلى القمّةِ.

انتظار

انتهتْ عدَّتُها؛ رقصت أحلامُها.

مصائب

ابتاعَ منزلًا أمام المحكمة؛ كتبَ كلّ ساعةٍ رواية.

ثروة

سألها: عَرِّفي رأسَ المالِ؛ أجابتْ: أنتَ.

وفاء
حاولَ نسيانَها؛ رَسَمها على بطاقةِ زفافِه.

جوع
وَهَبَها صَدقةً؛ ابتاعتْ شموعًا.

ظلم
أمطرتِ السماء؛ عزّ الرَّغيف.

نصيب
عَلَتِ الزغاريدُ؛ ضاعَ خاتَمها.

نُكران
آواهَا بيتَهُ؛ أسكَنَتْهُ المحاكمَ.

حُبٌّ
ضَمَّ الشوكَ؛ أدركَ الحنان.

حرص
أغلقَ النافذةَ؛ سرقتْهُ الوسادةُ.

تلاميذ
شرحتْ لهم التواصلِ؛ قاطعوا أخطاءها.



كسل

ضَيَّعَ البِذَار؛ وَفَّرَ الحصاد.

مُتصابي

خَضَّبَ شَعْرَهُ؛ بَدَتْ سَمَّاعَتهُ.

إحسان

وَهَبَها ميراثَهُ؛ شَيَّدتْ قبرَهُ.

ترويض

اختالَ أسدًا؛ عَوَّدَتْهُ أكل الجزرَ.

تناقُض

قال: ارسموا مهمومًا؛ رسموا الحاكمَ.

شهرة

ذاع صيته؛ هربتْ راحته.

أذواق

كرِهَهُ عنبًا؛ استساغَهُ خمرًا ■



سريرٌ غيرُ مُريح

قصّة: جاي دي موبسان

ترجمها عن الإنجليزيّة: عودة القضاة/ الأردن

ذاتَ خريف، يمَّمتُ شَطرَ إقليم "بيكاردي" لقضاء موسم الصيد في أحد القصور القديمة برفقة بعض الأصدقاء المُولعين بالمزاح وتدبير المقالب، وأنا رجلٌ معروفٌ بين أصدقائي بولعي الشديد بالمرح وإقبالي على الحياة، وبعدم الميل إلى بناء صَداقاتٍ مع أشخاصٍ يتَّسمون بالتَّجهُّمِ والعبوس.

ما إن بلغتُ وجهتي، حتى وجدتُ الأصدقاء قد أعدّوا ليَ استقبالًا أشبه باستقبال الفاتحين، فقد راحوا يطلقون العيارات الناريّة من بنادقهم احتفاءً بمقدمي، ثم أخذوا يعانقونني بطريقةٍ مُبالغٍ فيها، ما أثار في نفسي الشَّكَّ في أنهم يُعدّون العدّة لإقامة حفل لهوٍ في تلك الليلة على حِسابي، وأنني سوف أكون ضحيةً لواحدٍ من تلك المقالب التي يعشقون تدبيرها.

قُلتُ لنفسي: "حاذِرْ أيها العجوز، فالقومُ يُعدّون لكَ أمرًا ما!". في حقيقة الأمر، كان المرحُ أثناء العشاء مُفرطًا بعض الشيء، وفيه كثيرٌ من المُبالغة، فقُلتُ لنفسي: "هؤلاء القوم يتجاوزون القَدر المنطقي من الضّحكِ واللّهو، دونما سببٍ وجيه.. لا بُدَّ أنهم قد أعدّوا لكَ واحدًا من تلك المقالب، وأنك ستكون الضحية المُختارة.. الحَذَر الحَذَر أيها العجوز!".

لم يتوقَّف الجميع، طوال الليل، عن الضحك بطريقةٍ مُبالغٍ فيها.. أيقنتُ أنّ وراء الأكمة ما وراءها، وأنّ القوم قد أعدّوا لي مَقلبًا مُحكمًا، ولكن ما طبيعة ذلك المقلب؟! عزمتُ على التحلّي بأقصى درجات اليقظة والحذر، والانتباه الشديد لكلِّ

كلمةٍ يقولونها، وكلّ إشارةٍ تصدر عنهم، وكلّ حركةٍ يقومون بها.. لم أستبعد أيَّ واحدٍ منهم من دائرة الشكّ، حتى إنّ الخادم لم يسلم من نظراتي المُتفحّصة المليئةِ بالشّكِّ والرّيبة.

دقَّت الساعة مُعلنةً حلول الهزيع الأخير من الليل، وأنّ وقت النوم قد حان.. قام الجميع بمرافقتي إلى حُجرة نومي، فاستغربتُ ذلك، وتساءلتُ عن السبب!

تمنّى لي الجميع ليلةً طيبة.. دلفتُ إلى حُجرتي حاملًا في يدي شمعدانًا يُنيرُ لي المكان.. أغلقتُ باب الحُجرة خلفي، ومكثتُ مُتسمِّرًا في مكاني دونما أدنى حركة.. تناهى إلى سمعي بعض الهمسات والضحكات قادمة من خلف الباب.. رسَخَ في يقيني أنّ القوم يتجسَّسون عليّ.. ألقيتُ نظرةً سريعةً على جُدران الحُجرة وسقفها، وما تحتويه من أثاثٍ وصور، فلم أرَ في كلِّ ذلك ما يدعو إلى الشكّ والرِّيبة.. سمعتُ صوت أقدام تتحرّك خلف الباب.. لم يُساورني شكٌّ في أنهم يُراقبونني من خلال ثقب الباب.

خطرَ لي أنّ الشمعة التي في يدي قد تنطفئ بغتةً، فأجد نفسي في ظلامٍ دامس.. توجَّهتُ إلى رفِّ الموقد، وأخذتُ كل الشموع التي وجدتها فوقه وأشعلتها.. ألقيتُ نظرةً فاحصةً أخرى حولي، غير أنَّني لم أكتشف شيئًا جديدًا.. رحتُ أتجوّلُ في أرجاء الحُجرة بخُطىً وئيدةً، مُتفحِّصًا محتوياتها عن كثب.. لا شيء يدعو إلى الرّيبة.. أعدتُ تفحُّص محتويات الحُجرة الواحد تلو الآخر، دون أن أعثر على ما يُثير الرّيبة.. توجَّهتُ نحو النافذة، وأغلقتُ مصاريعها الخشبيّة الكبيرة بعنايةٍ شديدة، وأسدلتُ ستائرها المُخمليّة، ثم وضعتُ خلفها بعض المقاعد، حتى لا يأتيني منها ما أخشاه.

جلستُ بحذرٍ شديدٍ في مقعدٍ ذي مِسندين.. لم أجرؤ على الاستلقاء في السرير.. أخَذَ الليلُ ينقضي ساعةً وراء ساعة، دون أن يحدث أيّ شيء.. أدركتُ أنَّني شديد الحماقة؛ فلو أنهم كانوا يتجسَّسون عليَّ، كما كنتُ أظنّ، لسمعتهم يتضاحكون بصخبٍ على ما أنا فيه من الهلع.. عقدتُ العزم على الخلود إلى النوم، غير أنَّ شكل السرير بدا لي مُريبًا.. توجهتُ نحو الستائر وتفحّصتها، فبدت لي آمنة.

خُيِّلَ إليَّ أنَّ الخطر يتربَّص بي في كلِّ مكان؛ فربّما سكبَ عليَّ أحدهم دلوًا من الماء من الأعلى؛ وربّما قلب أحدهم السرير بي وأسقطني على الأرض مع المرتبة.. استعرضتُ في مُخيِّلتي جميع المقالب التي عايشتُها في السابق، لعلّي أُفلحُ في معرفة طبيعة المقلب الذي يُدبِّرهُ لي هؤلاء القوم.. خطرَ لي بغتةً أن أفعل شيئًا قد يضمن لي السلامة: أمسكتُ بأحد طرفيّ مرتبة السرير وجذبتُها نحوي ببطءٍ شديد بما فوقها من أغطيةٍ ووسائد.. جررتُ كلّ هذه الأشياء إلى منتصف الحُجرة، ووضعتُها في مواجهة الباب.. قمتُ بترتيب فراشي على أفضلِ نحوٍ، بعيدًا عن هيكل السرير المُثير للريبة

وعن موقعه الذي أثار في نفسي كل ذلك القلق.. قمتُ بإطفاء الشموع جميعها، ودسستُ نفسي تحت اللّحاف في مُحاولةٍ يائسةٍ للإغفاء.

جافى النوم عيوني طوال الساعة القادمة.. حاولتُ الإغفاء عدّة مرّات، غير أنّني كنتُ أنتفضُ مَذعورًا لأقلِّ صوتٍ يطرقُ سمعي.. بعد عدّة جولاتٍ من الإغفاء والاستيقاظ، توقف كُلُّ شيءٍ عن الحركة، وغرق القصرُ في صمتٍ مُطبق، فما كان منّي إلا أن انتهزتُ الفُرصة وخلدتُ إلى النوم.

بعد فترةٍ من السُّبات العميق، انتفضتُ من نومي كما الملدوغ، صارخًا من شدّة الألم، ذلك أنّي شعرتُ بجسمٍ ثقيلٍ يسقطُ فوقي، وسائلٍ شديد الحرارة ينسكبُ على وجهي وعُنقي وصدري، وقد صاحب ذلك صوت فرقعةٍ شديدةٍ يصمُّ الآذان؛ صوتٌ أشبه بصوتِ سقوطِ خِزانةٍ مليئةٍ بالأطباق والأواني الزجاجية.

كدتُ أقضي اختناقًا تحت ذلك الشيء الثقيل الرابض فوقي، والذي كان يسحقني سحقًا، ويمنعني من الحركة.. مددتُ يدي ورحتُ أتحسَّسُ ذلك الشيء لعلّي أعرف ما هو.. خُيِّلَ إليَّ أنَّ أصابعي قد لامست أنفَ رجلٍ وشاربيه، فما كان منّي إلا أن استجمعتُ قواي ووجّهتُ لكمةً قويّةً لذلك الوجه، فما لبثَ أن انهمر على وجهي وابلٌ من الصّفعات، ما جعلني أقفز مُبتعدًا عن فراشيَ المُبلّل، مُندفعًا إلى الرّواق الخارجي عبر باب الحُجرة الذي كان مفتوحًا.

يا إلهيّ! لقد أشرقت الشّمسُ ولاحَ ضوءُ الصّباح! أيقظ الضَّجيج أصدقائي الذين اندفعوا مُسرعين نحو حُجرتي عبر الرّواق.. دلفتُ إلى الحُجرة مع الدّالفين، فإذا الخادم مُنبطحًا على وجهه بطريقةٍ مُثيرةٍ للضحك فوق فِراشيَ المُبعثر.. كان الرجل يحملُ إليّ الإفطار وشاي الصباح حين تعثّر عن غير قصدٍ بفراشي المُلقى في منتصف الحُجرة، فسقط على وجهه، وانسكب ما في يده على وجهي وصدري.

لم يكن الأمر كما توهَّمتُ إذًا: فلا مقالب ولا مُداعبات.. كلُّ ما في الأمر أنّني أسلمتُ نفسي لحالةٍ من الوسواس القهري الذي جعلني في حالةٍ دائمةٍ من الترقُّب والحذر، فقمتُ، تحت وطأة تلك الحالة، باتِّخاذ بعض الإجراءات الوقائيّة، المتمثلة بإغلاق مصاريع النافذة، ووضع المقاعد خلفها، ووضع الفراش في منتصف الحُجرة، فأوقعني ذلك كله في ما كنتُ أخشاه، فكنتُ في ذلك كمن صحَّ عليه المَثَل القائل "مِن مأمنهِ يؤتى الحَذِرُ" ■

* * *

مصدر القصة: http://library.umac.mo/ebooks/b17958428.pdf

نوافذ ثقافيّة

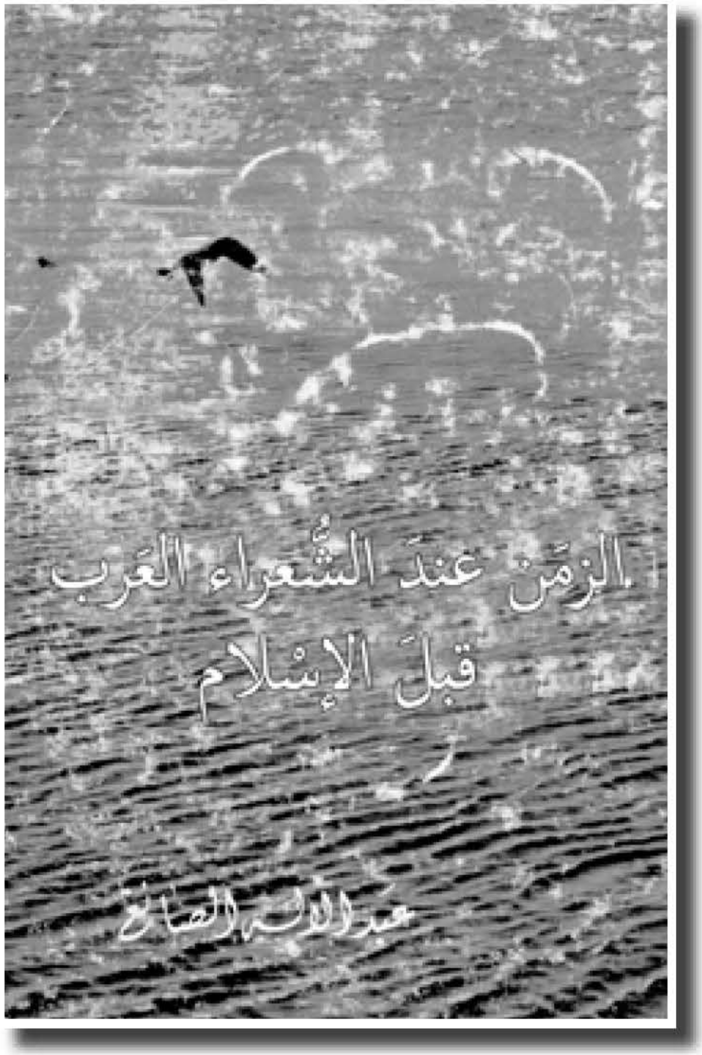
محمد سلام جميعان/ الأردن

ثقافة عربيّة

الزَّمن عند الشُّعراء العرب قبل الإسلام/ عبد الإله الصائغ

مَبْهورًا ومُنفعلًا بالدَّهشة واللَّوعة يكتب المؤلف هذا البحث الممتدّ في عروق الفلسفة والدين، فيجعل من معرفة الشعراء البسيطة بالزَّمن سحرًا يتجلّى في الرَّصد والتقصّي، فيدخل بنا في سراديب الخير والشرّ والحياة والموت، منجدلة بحركة الزَّمن في نفس الشاعر الجاهليّ وهو يوظِّف ثقافته الدينيّة والاجتماعيّة ومعارفه الفلكيّة، فيقارب الزَّمن بعيدًا عن إحساسه الفلسفيّ؛ إذ يكتفي بالصُّراخ في وجه الزَّمن ويتطاول عليه بالشّتم واللّعن لأنه سبب فنائه وهو الباحث عن البقاء والخلود في حياة ماديّة.

عبر خمسة فصول يرتحل القارئ مع المؤلف في دراسة موضوعيّة للزَّمن في الفصلين الأول والثاني، فيكشف عن أثر الحياة العربيّة في تصوُّرات المجتمع الجاهليّ للزَّمن، على نحو يتقاطع فيه الزمان مع المكان وما بقي من آثاره، لينعطف باستقراء الزَّمن في وجدان الشُّعراء من خلال النُّجوم والأنواء وتأثيراتها. ومن ثمّ يتابع في الفصل الثاني استقصاء مدلولات الزَّمن في اللغة والشعر وكتب الأنواء والتاريخ، فيستجمع مفرداته ولا يُغادر كبيرة ولا صغيرة إلا أحصاها.



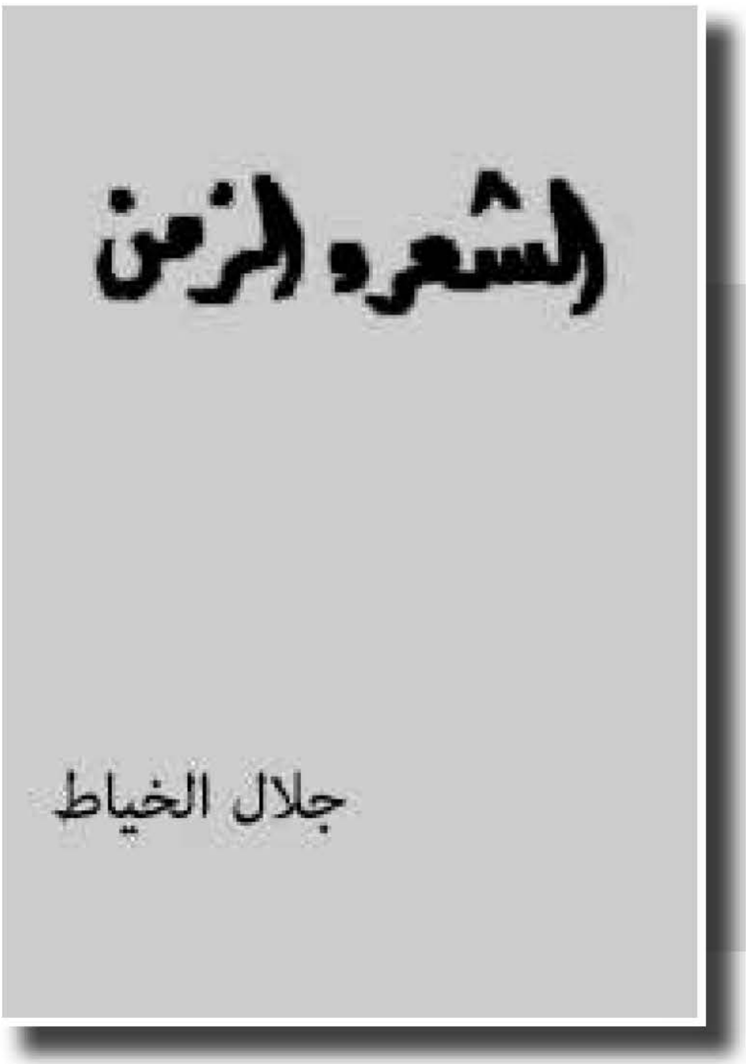
الفصل الثالث من الكتاب تكفّل باستقراء الزَّمن من خلال رموز الحياة والموت. أمّا الزَّمن وتحوُّلاته إلى معاني السلطان والناس والمرأة، باعتبار الدَّلالة المجازيّة التي تؤشّر على امتلاكهم كثيرًا من طبائع الزَّمن وصفاته، فقد تجلّى في الفصل الرابع. ويبدو للقارئ تصوُّر كافٍ للزَّمن لدى الشعراء وموقفهم منه في الفصل الأخير: الخامس. والمؤلف في كل هذا يقدّم أدلّة وشواهد شعرية وافرة على كل ظاهرة وملمح في البحث. ولمّا كان البحثُ ممتدًّا، فقد اعتمد فيه منهجيّة خاصّة في التوثيق تُسعفه في ربط عناصره، ما أتاح له السَّيطرة المركزيّة على سيرورة البحث المتدفقة من وجهة نظره: "كانت محاولتي...عرضة لمصاعب ومتاعب شتى كادت تودي بمصير البحث، فثمّة محاور قويّة كانت تجتذبه وتغريه بخوضها عند وضع الخطة كمحاور التاريخ والفلسفة والدين، و.....هي محاور تمتلك أسبابًا وجيهة لاستغراق البحث وإغرائه بالضياع في

متاهاتها، فقررتُ الإفادة بالهوامش في توضيح كثير من الفقرات والأمور المتعلقة بتلك المحاور حيث لا يتّسع مسار البحث ومنهجه لجعلها في المتن"(ص10).

وتُعتبر هذه الدراسة من الدراسات المبكرة التي ضفرت بين الزّمن والأدب، وبالتالي فهي من الدراسات التأسيسيّة التي لا غنى عن العودة إليها في هذا المجال.

الشّعر والزّمن/ جلال الخياط

في هذا العالم تقوم ثورات وتظهر أفكار ومخترعات، وكذلك الفن يعيش واقعيّته



الجديدة، فيما يبدو الاستغراق في متاهات الميتافيزيقا من عادات الذين يهربون إلى الماضي من وطأة الحاضر وخوفًا من الآتي، فهؤلاء يلغون الحاضر. وبين الأبعاد المختلفة للزمن ثمّة شعراء لحقوا بالزّمنية الجديدة.

والزّمنية ليست معيارًا وحيدًا للحكم على شاعر وقدرته الإبداعيّة، وإنَّما هي توضيح لموقفه من الأشياء ودوره في الحياة. هذه هي فحوى كتاب جلال الخياط، الذي يقارب فيه عَبْرَ مجموعة من المقالات والفصول النّائية عن الكلاسيكيّة، رؤية طائفة من الشعراء العرب القدامى والمحدثين لإشكاليّة الزَّمن من خلال أشعارهم.

ولعلَّ الوقوف على المعادلة الزَّمنية كما تتبدّى في ملحمة جلجامش يكشف عن انطلاقة الإنسان الأولى بحثًا عن ألغاز الزَّمن المبهم، ومن ثم يتدرَّج المؤلف زمانيًا وتاريخيًا في تجلية التجارب الشعرية وكيف يلعب الزَّمن فيها لعبته العجيبة. وهو إذ يتخذ من معادلة الفعل وردّ الفعل معيارًا للتمييز بين الشاعر المبدع والشاعر غير المبدع، فإنَّ هذا المعيار النقدي يجعل من الكتاب مؤسسًا لمنهجية بحثية تحفز الشعراء الذين يقرأونه كي يعيدوا النَّظر في تجاربهم للتمييز بين الحقيقيّ والمُفتَعَل في الموضوعات وبواعثها. إنه ينبذ شعراء الخطابة لأنهم يعيشون خارج التجربة الوجوديّة.

وللشِّعر العربيّ القديم نصيب موفور من نظر المؤلف، لكنه يختار منه ما يبتعد عن حرق البخور بين يديّ الأشخاص والمواقف، وكيف أنَّ الانقسام القَبَلي والطبقي والسياسي في اللحظة الأمويّة طبع الشعراء في تجربتهم مع الزَّمن بطابع الذاتيّة والفئويّة الضيّقة، فيما صنع أبو نواس في العصر العباسي زمنه الخاص من خلال مزج الزَّمن بالخمر.

أما أبو تمام فينماز بموقف فكري واضح من قضايا الزَّمن والموت والحياة، وهو يجلي دورة الحياة إيذانًا بموت جزء من حياة الإنسان. ولكنَّ التجربة الأعمق هي تجربة أبي العلاء المعرّي. حتى إذا أوغل المؤلف في التدرُّج التاريخي وقف بنا على تجربة نفر من الشعراء المعاصرين أمثال الزهاوي والرصافي صاحب الزمان الإصلاحي، والجواهري الذي يرى الشكوى من الزَّمن تهرُّبًا من المسؤولية. وفي الكتاب فتوحٌ معرفيّة تعيد القارئ إلى دائرة الانتباه إلى الفن والحياة معًا ومعايشة الدراما الحياتيّة والزَّمنية بحسّ يندغم فيه الإشراق باليأس المكتوم، فيرى نفسه جزءًا من كلِّ شاعر، تأخذه الأمزجة النفسيّة تبعًا للزمن النفسي الذي ترشح به مشاعر القراءة والتأمُّل.

ثقافة عالميّة

الزّمان والسَّرد/ بول ريكور

يحتلُّ الجانب السرديّ وعلاقته بالتاريخ عند الفيلسوف الفرنسي "بول ريكور" مكانة بارزة، حتى وصفه "هيدن وايت" باعتباره "أهمّ عمليّة تأليف بين النظريّة الأدبيّة والنظريّة التاريخيّة أنتجت في قرننا هذا".

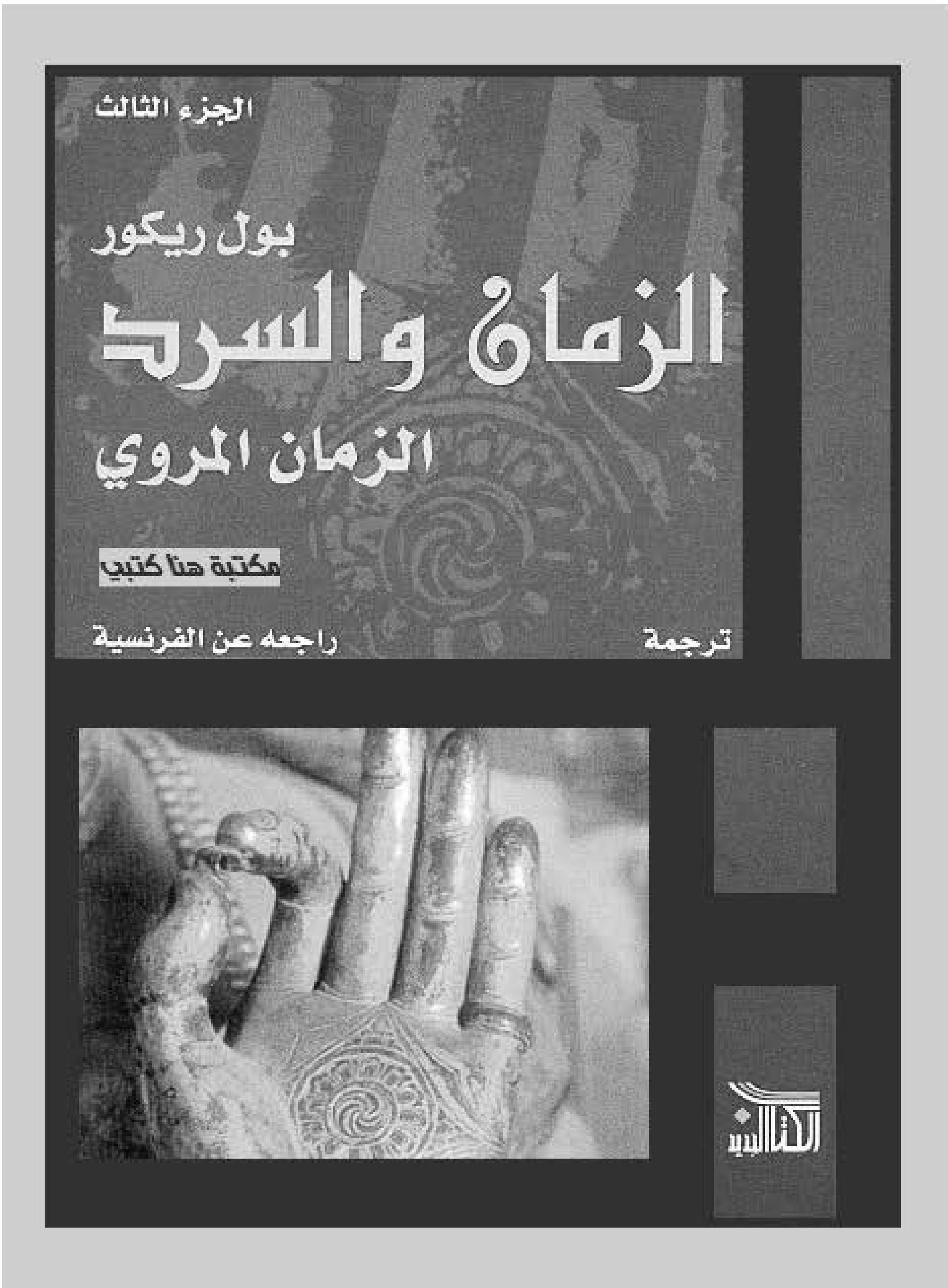
ويتكوَّن كتاب الزَّمن والسَّرد من مقدمة وقسمين: الأوّل عنونه بدائريّة السرد والزمانيّة، والثاني جعله تحت عنوان التاريخ والسرد، بالإضافة إلى خاتمة في صورة استنتاجات.

وفي الكتاب يعرض "ريكور" العلاقة بين الزمان والسرد، انطلاقًا من رصد أوجه حضور هذا الموضوع في الفكر الغربي، بدءًا من القديس "أوغسطين" الذي نظر إلى الحاضر باعتباره "ثلاثي الأبعاد: حاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل"، مرورًا بأرسطو الذي اعتبر الزَّمان "تتابعًا للأفعال السردية وتنظيمًا لها"، وصولًا إلى كانط وهايدغر حيث يعتبر الأوَّل الزَّمن "مخطَّطًا لإدراك التصوُّرات في الجهاز العقلي المجرَّد، فلا وجود للزمان في الخارج، بل هو مفهوم متعالٍ في العقل الإنساني نفسه". بينما يشكل الزمان عند الثاني أفقًا لإدراك الوجود في العالم (...) لا باعتباره ظاهرة طبيعيّة تحدِّدها حركة الأفلاك، بل باعتباره منزعًا إنسانيًّا لاستشراف المستقبل الذي يتربَّص به الموت. وبالتالي فالزمان أفق هذا الوجود في العالم مفهومًا بوصفه اشتراعًا للإمكانيّات البشريّة التي تحاصرها المحدوديّة والنهائيّة".

وللسَّرد معانٍ ودلالات من جهة التَّتابع والتسلسل الزَّمني لعرض حدث أو واقعة في قالب قصصي قد يكون واقعيًّا أو خياليًّا، أمّا لفظ "التاريخ" فهو: "جملة الأحوال والأحداث التي يمرُّ بها كائن ما، ويصدق على الفرد والمجتمع، كما يصدق على الظواهر الطبيعيّة والإنسانيّة، والتأريخ تسجيل هذه الأحوال".

فما بين السرد والتاريخ علاقة تكامل بيِّنة، إذ كلاهما يعتمد الحكي والاسترجاع والعودة إلى الماضي تقنيةً ووسيلة. وعلى الرغم من كون السرد له صلة وثيقة بالإبداع الروائي والقصصي، فإن ذلك لا يمنع من القول، فعلم التاريخ يضعنا أمام توظيف جديد للمصطلح بتجليات وتمظهرات مغايرة لتلك التي تميِّز الإبداع، فهذا العلم ينبني على التكرار السردي في علاقته بالجماعة وليس الأفراد. هذا ما يؤكّده "ريكور" في كتابه بأجزائه

الثلاثة، التي يصعب في هذا الموجز التنبيه والتلخيص لها، فتحليله الممتد أشبه بـ"الحبكة" أو ما يصطلح عليه أيضًا "العقدة"، وهي التي تفرض وجود تنظيم متتالٍ للأحداث ■



سيِّدةُ المَكان

جمال القيسي/ الأردن

كُلهنَّ كُنَّ أطيافكِ يا سيِّدة المكان والزَّمن؛ فالقمر يغيب يغيب والنُّجوم حاضرة، فإذا ما بَزَغَ تصيرُ النَّجمات محض حبّات خرز مضيئة إزاء نور وجهه البهيّ الجميل.. يا قمري أنتِ يا قمري.

يا أمان الرُّوح في دنيا الخوف والقمع والهوان، وسلوى الجريح في دياجير الجفاء والوحشة والوحدة.

هذا بستان قلبي الأخضر كلُّه لكِ وللأبد، لكِ وحدكِ. قلبي الذي أترعه نبيذ حضوركِ الباهر الكثيف، فصار أغنية حُبٍّ تعني ألف حُبّ، وحكاية عشقٍ يرويها الفرح للجنون على قارعة الرَّهافة التي لا تشبهها سوى روحكِ والرقَّة التي تعني خصركِ لا شيء سواه. من قديم يا سيدتي وأنا أقتعدُ سفح جبل مهجور. عينٌ صوب الصاعدين، وأخرى نحو مَن في السُّهول، فتَّشتُ كثيرًا عنكِ، وناجيتُ الطير كثيرًا، ومددتُ كفّي غير مرَّة للعرّافات، وانتظرتُ انتظرت. انتظرتُ عينيكِ مئات السِّنين!

يا امرأة من لازورد البهجة، يا أعظم من "أفروديت" وأنتِ تفتحين لي بوّابة الحياة، وتسكبين في كفّيّ ذهب المسرَّة، وتمنحين روحي شهيّات القُبَل الألذّ مِن شَهْدِ الأمل.

يا غاليتي وصغيرتي وسيدتي وصديقتي وشاعرتي وسهر العشق وناي الوادي وطعم الصباح ومذاق المطر.

يا غنائي وروايتي وقصَّتي وقلمي الذي لن يكتب إلّا لكِ قصائد يغار منها الشعراء، وتتمنّى كل امرأة لو أنَّها فيها ولها هذي الاعترافات.

وإذا ما جئتُ لقول الشِّعر في عينيكِ يومًا، ألا حينها فليتعلَّم الشعراء من متردّم نظمي. وحين أكتب رواية تحمل اسمكِ ألا فلتحلم الفاتنات بمثل قصركِ وحاشيتكِ وخَدَمكِ وأنهار الحُبّ في جنّات عدنكِ وقصور بابلكِ. رواية تنامين فيها في كلِّ سكونٍ وأضمُّكِ عند كلِّ واو عطف وأقبِّلُكِ فيها بعد كلِّ فاصلة ■